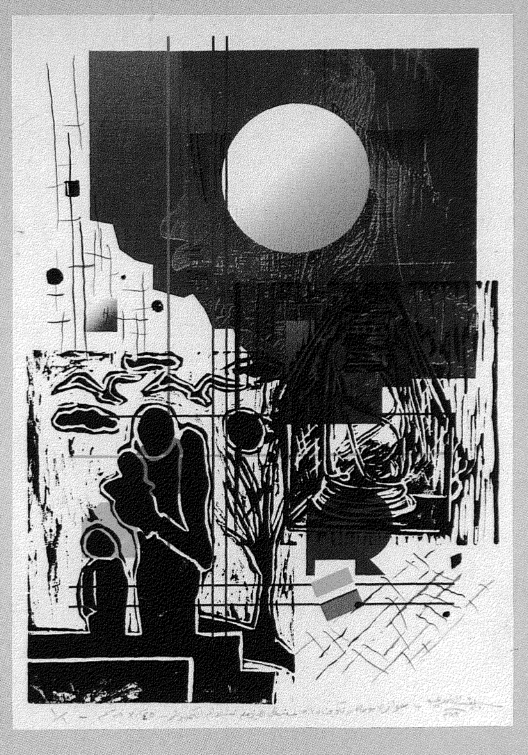


NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الثاني والعشرون / ابريل ٢٠٠٠م / محرم ١٤٢١هـ



▲ جرافيك وكمبيوتر للفنان : **سيف العامري** ، سلطنة عمان

الغلاف الأول للفنان الاسباني **خوان ميرو** : أكليرك وخامات مختلفة (١٩٥/٢٥٤سم) متحف ليلونج، باريس



تصدر عن :
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس مجلس الإدارة
سلطان بن حمد بن سعود البوسعيدي

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

العدد الثاني والعشرون - أبريل ٢٠٠٠ م
الموافق محرم ١٤٢١ هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا الأردن دينار واحد - سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار ليبيا دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد: ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان) .



الصّيدُ في الظّلام الكاسِح

عن الطفولة، الشعر، الموت والربع الخالي

العين التي شاهدت، أول ما شاهدت في إطلاق نظرتها الأولى إلى الوجود والأشياء، تلك الأرضَ الشاسعة التي تلتقي أطرافها الثلاثة في سَديم الصحراءِ والجبال والبحار المتلاطمة في الواقع والمخيّلة.

الأرض المترامية بحياةٍ قليلة وسرابٍ هائل، وصفها الرحّالة «ويلفرد ثيسجر» وهو يقطع الربع الخالي في ثلاثينيات القرن العشرين فيما يشبه عبور الأسطورة، بصحراء الصحارى.

ربما كسب الغرابُ، كائنُ القِدم، ومعلّم البشريّة كيف تداري سوأتها، أحقيته الأولى في الانتماء إلى عصورها الجيولوجيّة السّحيقة: أودية قاحلة تذكّر بأنهار جفت منذ عصور ضوئيّةٍ. قوافل مترحلة في تخوم المغيب. فجاج بلا نهاية ولا قرار. وكأنما العدم خرج للتو من كهوفها ليكتشف بؤسَ العالم. وكأنما الصانعُ. قبل أن تمتدّ إليها يدُ التحديث والتقدم. صنعها كتجربةٍ أولى، مسوّدة وجودٍ لأرضِ البشر اللاحقة.

هذه الطبيعة المحتشدة بالهوام والذئاب وبناتِ آوى، أراجيح طفولتنا البعيدة، والمحتشدة بالحنين. هذه الطبيعة اليتيمة التي قدّت من براثن بركان، على صفحتها ولدت وتفتحت أسئلتنا الأولى، دهشتنا وهواجسنا كمشروع وجود صعب وممكن. كانت الوحشة تقضي بالضرورة إلى مقاومتها بطرق مختلفة، منها التأمل والمعرفة والشعر...

هذا ما تفتح عليه وعينا في تلك البلاد القصيّة في ذلك الزمان. فقد كان الجو المعرفي عبر تراثه وتراكمه التقليدي السلفي، غنيا ومتنوعا ؛ شعرا ومناحي كلامية وفقهية ولغوية. وكان لعُمان. التي تمتد أواصر حكمها إلى الشرق الأفريقي. شخصيتها المعرفية ذات الملامح الخاصة عبر الأزمنة، ليست هذه العجالة محل تبيانها.

لكني هنا لا أضيف كثيرا في وصف وضع التعليم وأطره التي نشأنا في ظلالها، أكثر مما يعرفه أبناء قرى وبوادي وهوامش حواضر في بلدان عربية؛ المساجد والكتاتيب وتحت أشجار السّدر، فحتى بداية السبعينيات لم يكن في عُمان إلا مدرستان صغيرتان لتخريج بضعة موظفين. وكان حكرا على المتوارث والمتداول عبر القرون لم تطرأ عليه نسمة تغيير أو تجديد.

كانت البلاد غارقة في مياه الأسلاف والنأي عن «العصر» ومصباته وعواصفه.

ربما كتبتُ أول قصيدة وفق هذا النظام المغلق في كهوف السلف ولغته، لأن أي خروج عنه مروق وإلحادٌ، ومازال أصحابُ هذا الرأي الظلامي عند رأيهم حتى لحظتنا الراهنة، وبشكل أكثر عنفا وتطرفا ولا عقلانية. لكن ما ظل يطاردني لاحقا، بجانب التكوين الشعري

قدمت هذه الشهادة بدارة الفنون، مؤسسة عبدالحميد شومان الثقافية، عمّان، الأردن.

الكلاسيكي الذي لا أشك في الإفادة منه، هو تلك القصيدة العنيفة التي يكتبها المكان نفسه بغموضه وموته، وكيف تنبجس الحياة الشحيحة من مخالب ذلك الموت القاسي ذي الحضور الكلي. كانت الجنازة اللامرئية في رأسي بحجم ذلك الفراغ الذي يتدفق فيه الزمن كثيفا وحادا، محاطة بجوقات النادبات والمنشدين.

كنا أطفالا نتطلع إلى حياة أخرى فيما يشبه المعجزة، وكان هاتف الرحيل يدعونا إليه عبر تلك القوافل المترحّلة ونداء البواخر في بحارها، والتي يقينا لم تكن تحمل نفطا، لأنه لم يكن معروفا لدينا في ذلك الزمان.

كان المكان بهذا المعنى يمارس حضورا طاغيا، وفي بطش ذلك الحضور اللامحدود لعناصره ومراياه الضخمة، يتمرأى الكائن المبعثر في جنباته الفسيحة، هشا وسريع الزوال. لكن، وهنا تكمن المفارقة الدالة والعميقة؛ كانت له تلك القدرة في نحْت حياته وتسويتها بمواجهة عنف طبيعة ساحق. فقد كان العمانيون القدماء سادة بحار وصحارى، وتركوا آلاف المخطوطات التي طبعت راهنا أو طبع بعضها، في مجالات معرفية مختلفة.

حدثٌ ثانٍ، وجوهريٌ، طبع حياتي ووسمها بقدره الخاص، هو انفصالي المبكّر عن ذلك المكان الولادي، ورحيلي نحو القاهرة ومن ثم الشام، وبيروت، لينفتح المشهد المكاني لاحقا إلى آخر مصاريعه ومتاهاته، وكأنما الأسلاف الرحّل خلعوا عليّ لاشعورهم الجمعي، عبر نسْج من الاختيارات والصدف التي كانت تلف مناخات تلك المرحلة.

لأول مرة أتماس بشكل مباشر بعد أصداء سماعيّة غامضة، مع معطيات مدنيّة وثقافيّة مختلفة.

كان الجوّ القاهري يعج بالأيديولوجيات والاتجاهات في حقولها المختلفة رغم أن بيروت كانت الأكثر صخباً وسجالاً في التجديد والاختلاف.

وكان الجو الطلابي والثقافي الذي أنتسبُ إليه تبتلعه السياسة في اتجاهها اليساري ذي الطليعة الفلسطينية آنذاك والذي كان الأدب على هامش توجهاتها ومتونها.

من البوابة القاهرية ولجتُ إلى بوابة القراءة للأدب الحديث برموزه ورواده ووجهاته المختلفة عربياً وغير عربي.

كانت تلك المرحلة المبكرة للانفصال، الرابعة عشرة من العمر، بقدر ما هي منطلق الدخول في الطور الثاني والمعترك الجديد طبعني سلوكا وكتابة بطابعه الحاسم، بقدر ما أصابتني بصدْع كيان، على ما يبدو كان مستعدا أكثر لتلقي الصدوع والانشطارات من الانسجام البرانيّ والتآلف.

* * *

هكذا وجدتُ نفسي جزءاً من جيل عربي يقتسم سماتِ الكتابة والحياة والترحّل. جيل غير مستقر بالطبع، هائم بين ثكنات الأفكار والشرطة والمدن، تلفحه رياح اليأس والنقض والتسكّع. لقد فتح عينيه ذات صباح على هزائم وانهيارات لا تُحصى. وعلى ما هو أحقر وأبشع من الحروب الأهلية التي عرفها التاريخ. كان عليه أن يغادر مواقع كثيرة اهتز يقينها مفهوماً ولغة كانت ذات يوم مثار عاطفة جيّاشة وربما مشروع لاشك في نبل مراميه وأهدافه. كان عليه أن يبحث بين الأنقاض والجثث عن لغةٍ تستطيع لَمّ شمل هذا التشظي والانكسار الذي يلف الفرد والجماعة بآفاقه المدلهمة... ها هو الربع الخالي مرة أخرى، لكن في زمان ومكان مختلفين وعبر وعي مختلف. متاهة في المكان ومتاهة في الرأس جعلت المُثل والرموز والأقنعة تتكسّر عند أول شروع في التفكير والكتابة. فلم تعد المرأة المرموز بها لوطن قادم من بين جحافل الفقراء ولم يعد الوطن ولم تعد الفكرة الجامعة المانعة.

لقد اهتزت الأرض من تحت قدميه ومادت صار الغياب والسعي في المجهول . صار الغياب القاهر ربما هو الإطار المرجعي والروحي والكتابة تعيش وتتنفس في بهو هذا الغياب. والوقائع تَرْشح رموزها وإشاراتها الفورية الجارفة من غير اتكاءات مسبقة وأقنعة ، يقف خلفها الشاعر يتلو نبوءته وقراءته الواثقة للمستقبل. كان العريُ الدموي الساطع كالصحراء سمة المرحلة.

في هذا السياق اندفعت قراءة الشعر والعالم واندفعت العبارة الشعرية العربية إلى ذلك التغيير في طبيعة الشكل الذي وصل حد النمط والترجيع. وصارت إعادة النظر حتى

حدود الفوضى والخلط، في المنجز والمتحقّق فكريا وثقافيا، في ضوء تغير المرجعيّات والتأثير وطريقة استخدام اللغة. وصار ثمة ميل أكبر لقراءة التراث السردي العربي والمشرقي وتوسيع رقعة الاستفادة منه، بموازاة التغير في طبيعة الحوار الشعري مع «الآخر» والمرجعيّات الغربية، فبرزت أسماءٌ ومقترحاتٌ إبداعية لم تكن واضحة في المرحلة السابقة، شعراء هاويات ونزوع تدميري وشعراء حياة.

اندفعت العبارة الشعرية التي انفتحت على الفن البصري اكثر، نحو القلة والهوامش وصار النقصان والعابر في مواجهة وهمِ الاكتمال والتمركز، زاد المرحلة من غير ترفع على مفردات وأحداث صغيرة بعينها، تتوخى أن تنتظم في مناخ أو سياق.

وليست هذه الإشارات بعيدة عن ظلال الفلسفة الجديدة من نيتشة حتى جيل دولوز، كما أنها ليست بعيدة عن رؤى أكثر قدما عند ابن عربي حين تحدث عن كمال الأشياء والوجود في نقصانها، وإن كان ابن عربي ينحى منحى ميتافيزيقيا خاصا دافعاً فخامة الكمال إلى مركز المطلق. ابن عربي الذي كتب أيضا حول الانفصال والترحّل عن المحيط الخانق عبر السفر في الروح والأمكنة في المرئي واللامرئي والكتابة عن هذه الأسفار فيما يشبه التوثيق الباطني، يمكن أن يكون أحد الأدلة الكبار في بحث المخيّلة الشعرية والمعرفة.

***

قرأت شعراء التجديد الأوائل في مرحلة الحداثة الشعرية العربية من السيّاب وقباني وأدونيس والخال وعبد الصبور إلى محمود درويش وغيرهم عبر بوابة المكان القاهرية.

في الطور الثاني من عمري وفي أواخر السبعينات ومطلع الثمانينات، شهدت نوع ذلك الارتجاج في سياق الكتابة العربية الذي أنتمي إلى زمنه هذا وأشرت إلى بعض سماته.

وليس في ذهني وهم القطيعة التي يرطن بها البعض ولم أرَ يوما أن قصيدة النثر حلت محل سابقتها رغم انتشارها وتحولها إلى ما يشبه المتن الشعري، كما لا أرى ولا أستسيغ التفكير على أن هذا النمط التعبيري يحل محل آخر ويقصيه من أرض الإبداع، فأشكال التعبير في تاريخها مفتوحة على التغيير والتحول. ويمكنها أن تتعايش وتتفاعل وتتصارع ضمن أراضٍ واحدة وزمن واحد أو أزمنة مختلفة، فواحدية التفكير هذه لابد تصب في ثكنة القمع لأي تعددية ممكنة، ودعاة الشعرية العربية تبادلوا هذا الاقصاء في الكتابة كما في الحياة، كما أن الجيل ليس بديلا عن جيل آخر، ومن السذاجة التفكير على هذا النحو التحقيبي المحدود.

بداهة هناك ما هو مشترك وما هو مستمر إبداعيا حتى عبر المفارقة والاختلاف. فمثلا أشرت إلى أن الشعر الجديد صار يميل نحو النقصان والتفاصيل والأجزاء. هذه السمات لا نعدمها في المرحلة السابقة وإن تعمقت واتسعت لاحقا. ولم يكن وضعها في مقابلة ثنائية مع ما اصطلح على تسميته بشعر القضايا الكبرى أو الكلية وضعا موفقا. فالوجود جميعه خارطة لهواجسنا وأحلامنا وتناقضاتنا، مسرح لصنيع الكتابة وتجلياتها المختلفة. فالحياة والموت والمسألة الاجتماعية والانحطاط الحضاري والحب والكراهية، لا تنفصل عن شعرية الأشياء ولا تقابلها، بل يظل الشعر على سطح هذه الأشياء والحياة اليومية، إذا لم ترتبط تلك الخيارات الفنية بخلفياتها الروحية والاشارية والمرجعية الاعمق: الواقع وما وراءه. العابر بالأبدي. بداهة ليس هناك من هو ملزم باقتفاء أثر أحد، أقصد أسلاف الحداثة المباشرين أو غيرهم، وربما العكس فالتعبير عن تلك القضايا بقدر ما هو قديم وعبر مختلف حقب تاريخية، بقدر ما هو مرتبط بسياق تاريخ من الاجتماع والأمكنة وتغير الحساسيات، منها تستقي الكتابة هواجسها واختياراتها الأسلوبية.

اللغة مهما كانت محمّلة بتاريخها الطويل وتراكماتها، ليست ممارسة قبلية ومعطاة سلفا، وإنما على صعيد الكتابة، محاولة كشف وسبر أغوار وعتمات، وهي محصلة اندماج المعيش بالمتخيّل. هذا المعيش الذي أفضى إلى ما هو عليه عربيا، صار أكثر استفزازا للكتابة الشعرية التي واصلت نقضها وضديّتها حتى حدود العدوانيّة. فالنقض الشعري والأدبي لما هو سائد لا يرتبط بمشاريع وتكتيكات تطبع مرحلة بعينها، وإنما هو حاجة داخلية صميميّة، بمثابة الرافعة الوجودية للكتابة.

الموت كما الحياة. مسرح الكتابة. إن هذا الجسد المحاط بهوام الموت وهواجسه ومطارقه التي لا تهدأ ليل نهار، لا يمكن مواجهته أو التخفيف منه إلا عبر اللغة وربما الذوبان فيه وتحويله إلى كائن أليف.

إنها المنطقة الأكثر خطورة التي تلجها الكتابة، المنطقة التي تشبه منطقة في الربع الخالي تدعى «عروق الشيبة» التي تبتلع تحولات رمالها الهائجة قطعان الجمال والماشية والبشر من غير أثر وكأنها لم تكن. هذا الموت القاسي وسط تلاطم أمواج الصحراء، هذا السحق الذي تمارسه الطبيعة، سيكون نموذجا لطيفا لسحق البشر بعضهم بعضا.

وليس الموت المحيق بإنسان العصر الحديث بأقل قسوة، وإن كانت قسوة باذخة وسط حشود التكنولوجيا ولمعان وسائل الإعلام. طرق عديدة لموت واحد والبشرية كلما أوغلت في التمدين والتحضر أوغلت أكثر في ابتكار أدوات الرعب والموت والتفنن فيها.

الكتابة بهذا المعنى ليست لعبا لفظيا ولا صورا بهلوانية تتوسل الإدهاش البراني لاخفاء فقرها الدلالي والروحي. إنها لعب أكثر عمقا وخطورة وجمالا، إنها الإقامة في حدود القسوة والموت.

***

إذا كان العالم هو مادة الشعر، فمكان ما يستحيل عالما، هكذا يلتهم الربع الخالي العالم ويستوعبه. وكما عبر إزرا باوند: «تاريخ كائن ما لا يعبر عن المكان المغلق الخاص بحياته بل عن إرادة تشرّده.»

وفي هذا السياق، كانت الكوابيس والاستيهامات والأحلام التي غذّت طفولتنا بين تلك الأطواد ترحلت معنا، بعد أن أخذت هيئاتٍ وأشكالاً مختلفة. وكبرت بين الطرق والمدن والأفكار، لكنها لم تهرم، بل ظلت على نضارتها (الكوابيس خاصة) وكأنما الواقع منجم هذه الكوابيس الذي يشيخ عبر أراضٍ تنهار باستمرار، لا يجد ضالة الاستمرار والتجديد إلا في هذا المضمار، إنه الواقع العربي بامتياز.

الذئاب والضباع وبنات آوى ومختلف ألوان الجوارح والسباع، والصخور البركانية ولا نعدم طيورا أليفة وجنانا خضراء لا حدود لتموجاتها الناعسة، قبل أن يلتهم الجد الأكبر تفاحته ويسقط على هذه الأرض الرهيبة. هذه العناصر التي سكنت أعماقنا وسرت في عروق السلالة، ذابت في نسيج النص مع الشوارع الكبيرة في ليل المدن وأنفاق المترو والمقهى الملاصق للاستوديو وتلك المرأة ذات الملابس الخفيفة في صيف الحديقة العامة حيث يتصادم الغرباء، جامعة إياها وحدة التيه والاغتراب الأزليين.

لا يمكنني الشروع في أي كتابة مهما كان هاجس جدتها ومدنيتها إلا ويتدفق ذلك الكون البري، منازل الخطوة الأولى ليكون لُحمة النص وسُداه.

لقد فرضت علي هذه «التيمات» أو المواضيع، إن كانت هناك مواضيع لهذا المناخ الملحمي، أن أمضي بجانب القصيدة المقطعية والشذرة في كتابة قصائد طويلة تشكل متن الديوان وتتوسل مناخات شبه ملحمية، لكن لا توجد فيها عناصرها المعروفة ولا تستدعي حبكات وأساطير وتصورات جاهزة وإنما تتلمس طريقها في العتمة بأدوات معرفة قليلة وبألم وحدس أكبر ربما عبر متواليات تحاول الانتظام فيما يشبه النص المفتوح.

إنني أحاول التجريب، بوصف التجريب قرين حياتنا ومكونا بين مكونات شتاتها ونسيجها إن صحت هذه المفردة الأخيرة.

كالصدفة تماماً، كالصيد في الظلام الكاسح. التجريب بهذا المعنى يشبه عصا الأعمى الباحثة في الزقاق عن مخرج، إن ثمة مخرجا يوصل إلى الطريق العام أو الجماعة. إنه ليس خيار العارف بالطريق.

نحاول أن نكتب من غير خطط ولا مشاريع، ربما لأن الأعمى يجلي وضوحه وسط ظلامه الخاص، ربما لأن فيض الصحراء وسراب وضوحها الكاسر لابد من الاستعانة عليه باللغة في هذه المنازلة اللامتكافئة بين كيان جبار باطش ولا نهائي وآخر هشا، إلا من نزوع رغبة البقاء ومقاومة التلاشي في رمال القطيع الجارفة وقيمه.

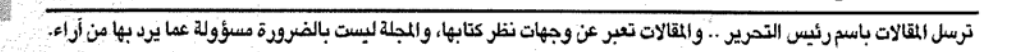
أو كما عبر على نحو آخر بابلو نيرودا «أولئك المدفوعون غريزيا لإطفاء النور».

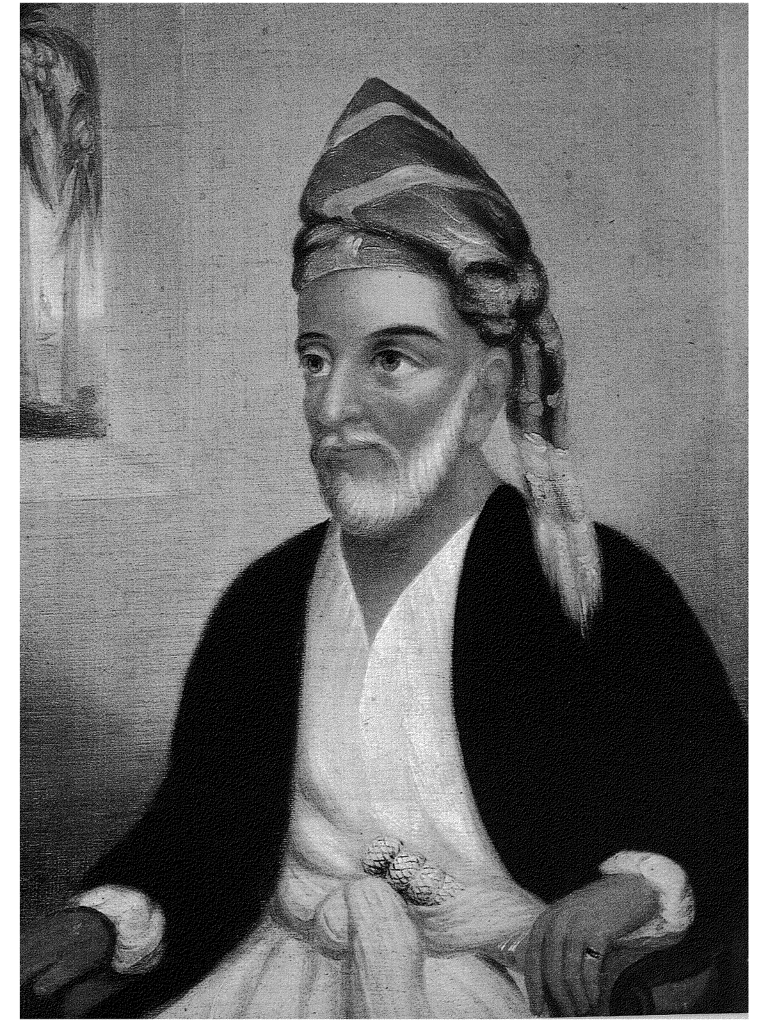
سيف الرحبي



لوحة للفنـــانة : **مريم عبدالكريم** ، ســـلطنة عُمـــان.

المحتويـــــــات





تعتبر الفترة الواقعة بين ١٢٥٤ - ١٢٥٨هـ/ ١٨٣٨ - ١٨٤٢م فترة هامة في التاريخ العماني، فقد أظهر الملاحون العمانيون براعة فائقة في الاضطلاع بمعطيات التجارة الدولية وبالدبلوماسية مهما تباعدت ديارها. فخلال هذه الفترة القصيرة استطاع السيد سعيد بن سلطان اقامة علاقات دبلوماسية مع كل من بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية. كما بعث بسفرائه الى لندن ونيويورك، هذه السنوات تمثل علامة بارزة في تاريخ عمان البحري وتكشف عن عظمته، كما ترمز الى مهارة الدبلوماسية العمانية وحنكتها.

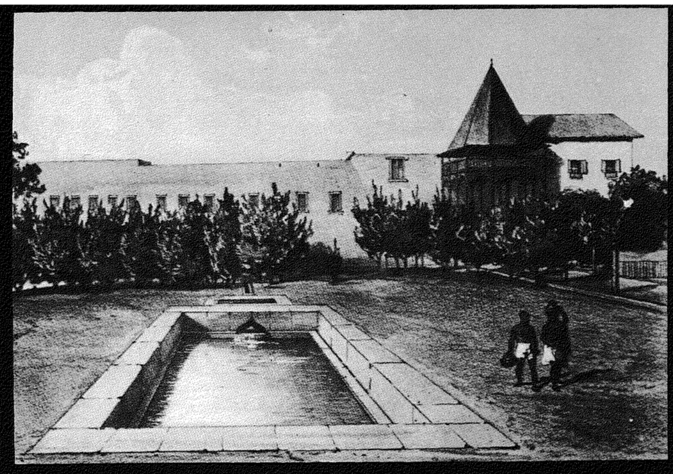
رحلات السّفينة «سُلطانة»



ـ السفينة سلطانة في كتاب عن مجلة: Illustrated London News (١٨ يونيو ١٨٤٢)
ـ الصورة المقابلة: السيد سعيد بن سلطان البوسعيدي بريشة الفنان: هنري بلاس لينش.

بُنيت «سلطانة» التي تعتبر احدى دعائم أسطول السيد سعيد بن سلطان في حوض مازاجون لبناء السفن في مدينة بومباي سنة ١٢٤٩هـ/ ١٨٣٣م وكانت حمولتها ٣١٢ طنا وقد بنيت أساسا على الطراز الأوروبي على شكل كورفيتة، وزودت بـ١٤ مدفعا كما كانت أشرعتها مربعة تحملها ثلاثة صواري وقد دخل عليها في كل من بومباي ومطرح فيما بعد بعض التعديلات ذات الطابع العماني. وقد التقطت لهذه السفينة صورتان، فقد ظهرت الأولى في عدد ١٨ يونيو ١٨٤٢م في مجلة اللستريتد لندن نيوز، وهي تفرغ الهدايا المرسلة إلى الملكة فيكتوريا من السلطان، والصورة الأخرى تظهر في اللوحة التي رسمها الرسام الأمريكي موني لأحمد نعمان الكعبي.

والمراحل التي سبقت رحلة «سلطانة» عام ١٢٥٦هـ/ ١٨٤٠م إلى نيويورك وأدت إليها معروفة تماما، فقد توافق اهتمام الأمريكيين بالتجارة مع ممتلكات السيد سعيد ولا سيما في زنجبار مع اهتمام السيد سعيد نفسه بزنجبار وقراره عام ١٨٣٠م لاتخاذها مقرا له، وقد كان لكل من هذين العاملين تأثير على الآخر، وقد رأى السيد سعيد ببعد نظره بأن ازدهار عُمان ورخاءها يتوقف على ازدهار ممتلكاته في أفريقيا الشرقية وانه لابد من الحفاظ على أمنها واستقرارها السياسي ضد ما كانت تتعرض له تلك المنطقة من تهديدات داخلية وخارجية، ولهذا وجه معظم اهتمامه لهذه الغاية منذ سنة ١٢٤٣هـ/ ١٨٢٨م.



ومن الأمور المسلم بها ان الولايات المتحدة الامريكية كانت من بين الدول الغربية التي تربطها بالسيد سعيد علاقات وثيقة، ومن الأهمية بمكان ان رحلة السفينة «سلطانة» الى نيويورك كانت بادرة تجارية ودبلوماسية من جانب السيد سعيد، ومن نافلة القول أن نشير الى أن البريطانيين كانوا بدورهم على صلات وثيقة بالسلطان، وربما كان هذا صحيحا الى حد ما غير أن مسقط وزنجبار لم تكونا على صلة مباشرة ببريطانيا وكانت المعاملات الرسمية تتم مع السلطات البريطانية في الهند بموجب معاهدة رسمية مع وزارة الخارجية البريطانية عقدت سنة ١٢٥٠هـ/ ١٨٣٠م.

وقد اقترح احد رجال الأعمال الأمريكيين في عام ١٢٤٣هـ/ ١٨٢٨م عقد معاهدة مع الولايات المتحدة فاستحسن السيد سعيد هذا الاقتراح، ورأى فيه فرصة لبدء علاقات رسمية تجارية، وقد أدى الاقتراح الى عقد معاهدة صداقة وتجارة بين السيد سعيد والولايات المتحدة، وغدت نافذة المفعول في ٣٠ يونيه (حزيران) ١٨٣٤م وفي ذلك الوقت كان الأمريكيون أكثر تجار الغرب نشاطا في زنجبار فبين سبتمبر (أيلول) ١٨٣٢م ومايو (أيار) ١٨٣٤م وصلت الى زنجبار ٣٢ سفينة تجارية أمريكية مقابل سبع سفن بريطانية وواحدة فرنسية، وواحدة أسبانية فقط وقد تولى أول قنصل أمريكي مهام منصبه في زنجبار وهو ريتشارد ووترز بمقتضى تلك المعاهدة في عام ١٢٥٣هـ/ ١٨٣٧م قبل أربع سنوات من وصول أول قنصل بريطاني.

وكان التجار الأمريكيون يجلبون سلعا كثيرة كالأقمشة القطنية والأدوات المنزلية ومعدات السفن والساعات والأحذية والتوابل والبنادق والبارود وكانت الولايات المتحدة تعتبر بلدا محايدا يزود عُمان وزنجبار بالسلاح، الأمر الذي مكن السيد سعيد من تسليح بلاده دون أن يسترعي انتباه الدول الأخرى ذات المصالح السياسية، وكان الأمريكيون مقابل هذه المواد يشترون صمغ الكوبال وجوز الهند المجفف والقرنفل والعاج. كما كان معظم الأرباح التي يجنيها الأمريكيون تأتيهم من اعادة تصدير العاج من الولايات المتحدة إلى انجلترا وقد بلغ احتكار الأمريكيين لهذه السلعة عام ١٢٥٧هـ/ ١٨٤١م حدا جعل التجار البريطانيين يجأرون بالشكوى من هذا الاحتكار، ونتيجة لذلك تم تعيين أول قنصل بريطاني في زنجبار وهو اتكنس هامرتون وذلك في أواخر عام ١٢٥٧هـ/ ١٨٤١م.



مقر سكن أحمد بن نعمان الكعبي، أما السفينة التي في مؤخرة الصورة فمن المؤكد أن الفنان أراد بها أن تمثل «السلطانة» وقد رسم الصورة الفنان الشهير ادوارد موني أثناء تواجد السفير أحمد بن نعمان في نيويورك سنة ١٢٥٦هـ/ ١٨٤٠م.

أما من حيث المصالح البريطانية فقد كانت مسقط تشكل حلقة هامة في المواصلات بين بريطانيا والهند ولذا كانت المصالح البريطانية سياسية أكثر منها تجارية، وقد كانت العلاقة بين السيد سعيد والحكومة البريطانية تقوم أصلا على أسس رسمية أكثر من علاقاته مع الولايات المتحدة.

وعلى الرغم من العلاقات المتوترة مع بريطانيا في ذلك الوقت، فقد قام السيد سعيد باهداء ملك انجلترا سفينة بـ٧٤ مدفعا تسمى «ليفربول» وتفيد سجلات وزارة الخارجية البريطانية بخروج تلك السفينة من ميناء بومباي الى انجلترا كهدية من السيد سعيد للملك وقد رد ملك انجلترا في سنة ١٢٥٣هـ/ ١٨٣٧م بهدية على هدية السيد سعيد وهي اليخت برنس ريجنت بقيادة الكابتن روبرت كوجان.

وبعد وفاة الملك وليم الرابع ١٢٥٣هـ/ ١٨٣٧م قرر السيد سعيد القيام بمبادرة عندما أرسل بعثته الدبلوماسية الأولى الى الملكة فيكتوريا في لندن، وكان مبعوثه الشيخ علي بن ناصر أحد أقاربه ووالي ممباسا حاملا هدايا من بينها شيلان وسجاجيد ومجوهرات وست خيول عربية.

ورغم أن علي بن ناصر قد حظي بالاحترام لوقاره وحسن تصرفه الا أن المكاسب الدبلوماسية التي حققها كانت- على ما يبدو- ضئيلة حيث كانت النتيجة إبرام معاهدة جديدة هي معاهدة التجارة في مايو (أيار) ١٨٣٩م التي جاءت مؤكدة لمعاهدة ١٢٣٧هـ/ ١٨٢٢م، وهي تعطي بريطانيا معاملة أفضل، وتعترف بحقوق السيد سعيد في مجالات تجارية كثيرة في زنجبار لاسيما في العاج وصمغ الكوبال، كما نصت المعاهدة على تعيين قنصل بريطاني لأول مرة. وبعد قيام علي بن ناصر بزيارة لبرمنجهام ومانشستر غادر لندن عائدا بسفينة بخارية عن طريق مصر فبومباي فزنجبار يرافقه الكابتن كوجان الذي عين مندوبا مفوضا فوق العادة لابرام المعاهدة الجديدة. وقد أرسلت الملكة بالمقابل هدايا الى السيد سعيد.

ونتيجة لهذه الزيارة فقد أرسل علي بن ناصر في بعثة دبلوماسية أكثر أهمية الى لندن في عام ١٢٥٨هـ/ ١٨٤٢م على ظهر السفينة سلطانة غير أن عام ١٢٥٤هـ/ ١٨٣٨م الذي تمت فيه الزيارة السابقة يعتبر بداية عهد جديد في العلاقات بين بريطانيا وعُمان وملحقاتها فقد بدأت تصل الى وزارة

الخارجية البريطانية معلومات كثيرة من كوجان وغيره عن الأهمية الاستراتيجية لممتلكات السيد سعيد في أفريقيا وتزايد في لندن الاحساس بمحاولات كل من فرنسا وروسيا وأمريكا لكسب ود السيد سعيد.

ولعل انعدام الاستجابة من جانب لندن عام ١٢٤٥هـ/ ١٨٣٨م هو الذي حدا بالسيد سعيد إلى توطيد علاقته بأمريكا بأقصى سرعة، ومما لا شك فيه أن السيد سعيد كان ينوي ايفاد بعثة تجارية عام ١٢٥٦هـ/ ١٨٤٠م إلى أمريكا ليست لها صلة بالسياسة وقد اختار أحمد بن نعمان الكعبي أمينه الخاص سفيرا ممثلا تجاريا له.

وقد بدأ الإعداد لإرسال البعثة على متن السفينة «سلطانة» إلى نيويورك في أوائل ١٢٥٦هـ/ ١٨٣٩م حيث أعيد تجهيز السفينة في بومباي ثم أبحرت في آخر ديسمبر (كانون الأول) إلى زنجبار. وفي فبراير (شباط) ١٨٤٠م أقلعت مع الرياح الشمالية الشرقية كانت تحمل أنواعا من السلع كالتمر والسجاجيد والبن والعاج والصمغ والقرنفل والجلود، كما حملت إلى جانب ذلك هدايا إلى الرئيس فان بورين هي: حصانان ولآلئ وأحجار كريمة وسبيكة من الذهب وسجادة عجمية من حرير وعطر وماء ورد وشيلان من كشمير وسيف مذهب، وقد اتجهت السفينة إلى نيويورك عن طريق رأس الرجاء الصالح حيث استغرقت الرحلة ٨٧ يوما لم تتوقف خلالها إلا في مرفأ واحد هو «سانت هيلانة» حيث قام أحمد بن نعمان بزيارة الحاكم زيارة رسمية. وقد أثار وصول أحمد بن نعمان ورجال مركبه اهتماما كبيرا في صحافة نيويورك، وقد لقي أحمد بن نعمان ومساعداه محمد عبدالله ومحمد جمعة ترحيبا وتكريما من أعيان نيويورك، كما تجولوا هناك وركبوا القطارات البخارية وزاروا أحد السجون ومحطة بناء سفن الأسطول وأقيمت لهم مآدب رسمية عديدة، وأدخلت السفينة «سلطانة» على أحد أحواض السفن التابعة للأسطول على نفقة الحكومة الأمريكية إلى أن انتهت الزيارة وجرى التصرف بحمولة المركب حيث وجدت السلع سوقا رائجة، واشتريت سلع لرحلة العودة من القماش والخرز والمنسوجات الملونة والبنادق والبارود، والبنادق المزخرفة والأدوات المنزلية.

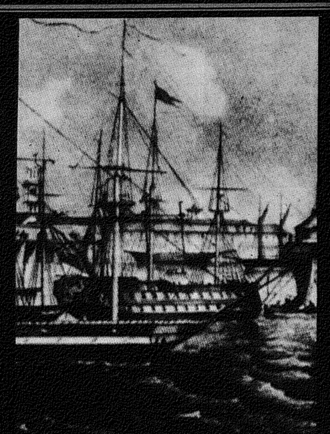
ولم يكن أحمد بن نعمان قد حمل معه أوراق اعتماد رسمية تشهد بأنه سفير، حيث كانت مهمته الدبلوماسية مقصورة على تسليم رسالة إلى الرئيس الأمريكي تعبر عن تمنيات السيد سعيد الطيبة وتقديم الهدايا، وقد رد الرئيس على رسالة السيد سعيد برسالة تفيض ثناء، وأرسل هدايا الى السيد سعيد تضم زورقا فخما مع أربعة مسدسات متعددة الطلقات وبندقيتين متعددتي الطلقات ومرآتين كبيرتين وشمعدانا دقيق الصنعة، وقد نقش على قطع السلاح باللغة العربية «من رئيس الولايات المتحدة الأمريكية إلى إمام مسقط» ويضم المتحف العماني حاليا إحدى البندقيتين.

وفي يوليو (تموز) بدأ أحمد بن نعمان يتهيأ لرحلة العودة حيث تم شحن السلع، وإبحار «سلطانة» من ميناء نيويورك في التاسع من أغسطس (آب) ١٨٤٠م.

وبعد رحلة طويلة شاقة وصلت «سلطانة» إلى زنجبار في ٨ ديسمبر (كانون الأول) ولم تتوقف خلال الرحلة الا مرة واحدة في مدينة الرأس (كيب تاون).

ولابد أن نعتبر رحلة «سلطانة» بادرة دبلوماسية ناجحة فمن خلال هذه البعثة تعرف الشعب الأمريكي على السيد سعيد احدى الشخصيات العربية الهامة وقد استمرت هذه الصلة سنين طويلة، ومن المؤسف أنه يصعب الحكم على مدى تحقق الهدف الأساسي للبادرة أي الهدف التجاري، فرغم ان السيد سعيد قد أبدى ارتياحه للنتائج التجارية الا انها لم تكن كافية لتشجيعه على القيام بمحاولة ثانية، وبتحليل النتائج يمكن القول بأن النفقات الباهظة للرحلة أضعفت احتمال تكرارها، وبذلك احتفظ التجار الأمريكيون بمكانتهم في زنجبار.

وكانت رحلة «سلطانة» التالية الهامة الى لندن عام ١٢٥٨هـ/ ١٨٤٢م حاملة السفير علي بن ناصر ومعه رسائل من السيد سعيد الى اللورد أبردين والملكة فيكتوريا كما زود بتعليمات بالسعي الى مطالبة الحكومة البريطانية بتعديل سياستها بشأن تقييد تجارة عُمان. وقد حمل السفير علي بن ناصر معه هدايا أخرى إلى الملكة فيكتوريا من بينها عقود من اللؤلؤ والزمرد وشيلان وعطر ورد وأربعة خيول وكان برفقة السفير مترجم هو محمد بن خميس الذي لم يكن غريبا على لندن فقد سبق له أن عاش فيها عام ١٢٥٤هـ/ ١٨٣٨م وكان قد أبلغ بالمرستون بزيارة



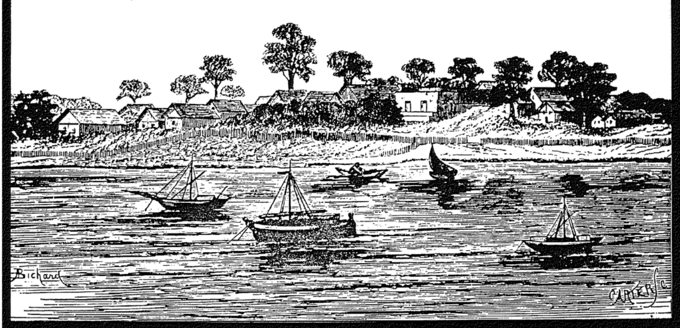
السفينة الحربية «ليفربول» المسلحة بأربعة وسبعين مدفعا وقد أهداها السيد الى الملك وليم الرابع. وتظهر صورتها هنا في جزر الهند الغربية بعد أن أعيد تسميتها الى «امام» وأصبحت احدى سفن الاسطول البريطاني من كتاب «منشر ومدينة ميناء «بورت رويال» في جامايكا.

علي بن ناصر المزمعة ذلك العام، حيث كان محمد بن خميس في لندن لدراسة الملاحة واللغات الحديثة وفي عام ١٢٧٠هـ/ ١٨٥٠م أصبح ربانا في الأسطول العماني. أبحر علي بن ناصر على متن «سلطانة» من زنجبار في ١١ فبراير (شباط) ١٨٤٢م لكن ما نعرفه عن الرحلة ليس كثيرا، ذلك لأنه لم يجر تدوين يوميات عنها، وقد وصلت «سلطانة» الى «سانت هيلانه» في ٨ أبريل (نيسان) حيث أمر الحاكم الكولونيل هـ. تريلوني باطلاق المدافع تحية لعلي بن ناصر لدى نزوله إلى البر، وفي وقت لاحق من نفس اليوم استعرض السفير كتيبة من حرس سانت هيلانه في صحبة الحاكم. وبعد تناول العشاء توجه علي بن ناصر ومرافقوه إلى أماكن أعدت لهم في قصر الحكومة وخلال اقامتهم التي دامت أربعة أيام تقريبا أمر الحاكم بأن تذبح وتطهى الذبائح وفق الشريعة الإسلامية، وكلف بذلك بعض العساكر الذين كانوا في خدمة قائد الميناء وقد أبدى الجميع اعجابهم بالخيول المرسلة الى الملكة. وأبدى علي بن ناصر ارتياحه ورضاه عن الاستقبال والحفاوة اللذين لقيهما، وكتب الى السيد سعيد بذلك.

وخلال الرحلة أصيبت «سلطانة» ببعض العطب، لكنها وصلت إلى التيمز يوم الأحد ١٢ يونيو (حزيران) حيث سحبتها سفينة بخارية الى دبتفورد، وفي اليوم الثاني نقلت إلى رصيف ميناء «سانت كاثارين» أما علي بن ناصر فقد استقبله البروفيسور سيرتشارلز فوريز- رئيس جامعة أبردين الفخري وعضو حزب المحافظين في البرلمان ورئيس أول بيت تجاري بريطاني في بومباي (فوريز وشركاه) حيث أمضى معظم حياته، وكان شخصا جليلا محترما في الهند لما قدمه للسكان من خدمات. وكان واضحا أن فوريز كان في انتظار علي بن ناصر. ولابد أنهما كانا قد اتفقا مسبقا على الترتيبات، لأن فوريز سلم رسالة السيد سعيد إلى لورد أبردين في نفس اليوم وذهب بصحبة علي بن ناصر إلى فندق «بورتلاند» في انتظار ما ستفعله وزارة الخارجية.

وقد أثارت «سلطانة» فضولا كبيرا لدى البريطانيين، مثلما استثارت نفس الشعور لدى زيارتها للولايات المتحدة الأمريكية في عام ١٢٥٦هـ/ ١٨٤٠م.

وحين كانت «سلطانة» في ميناء سانت كاترين زارها رجل اسمه أ. ريتشاردسون كان قد خدم بضع سنوات ربانا في بعض مراكب السيد سعيد الحربية، وبعد حوالي أسبوعين



مدينة واسن على جزيرة واسن بعد سنة ١٢٧١هـ /١٨٥٥م. من كتاب «زنجبار - المدينة والجزيرة والساحل» تأليف سير ريتشارد بيرتون سنة ١٨٧٢ م.

ونصف في ١٣ يوليو (تموز) أصدرت وزارة البحرية (الأميرالية) تعليمات بأن تجرى الإصلاحات للسفينة سلطانة، ويعاد تجهيزها على نفقة الدولة فسحبت بعد ذلك إلى حوض الإصلاح في «واتش» وقد ذهب البحارة معها حيث نالوا قسطا من الراحة، ومع أواخر أكتوبر (تشرين الأول) كان العمل قد قارب علي الانتهاء وقد نجح البحارة خلال هذه الأشهر الى حد ما في مخالطة السكان المحليين.

وقد قضى علي بن ناصر أسبوعا في فندق «بورتلاند» إلى أن رتب اللورد أبردين لمقابلته مع الملكة يوم ٢٩ يونيو (حزيران) وخلال المقابلة قدم علي بن ناصر الهدايا التي قبلت مثلما حدث في عام ١٢٥١هـ/ ١٨٣٨م وأعربت الملكة في يومياتها عن سرورها لرؤية علي بن ناصر مرة ثانية.

ومرة أخرى كما حدث في عام ١٨٣٨م لم يرض السيد سعيد عن النتائج الدبلوماسية للبعثة، وكان علي بن ناصر قد أجرى سلسلة من المباحثات مع اللورد أبردين اتسمت بصعوبة التفاهم، ونتيجة لذلك تم تبادل الرسائل بين الجانبين إلا أن كلا منهما تمسك بموقفه فيما عدا موافقة اللورد أبردين على المقترحات المتعلقة ببعض الممتلكات العمانية في شرق أفريقيا.

ولم يبحر علي بن ناصر على متن السفينة «سلطانة» ولكنه كرر الرحلة التي قام بها عام ١٢٥٤هـ/ ١٨٣٨م وسرت في لندن آنذاك أنباء تشير إلى أن وزارة الحربية تنوي احتجاز السفينة «سلطانة» وأن بحارتها سيعودون إلى زنجبار في سفينة بخارية سترسل هدية إلى السيد سعيد. ولكن هذه الأنباء لم تكن صحيحة فقد عادت «سلطانة» إلى زنجبار وان كنا لا نعرف شيئا عن رحلة العودة، وكادت نهاية تلك السفينة توافق وفاة السيد سعيد إذ تحطمت بالقرب من جزيرة واسين، وهي في إحدى رحلات العودة من الهند بعد عام ١٢٧١هـ/ ١٨٥٥م.

◆ الاستطلاع لفريق من الباحثين، وزارة الاعلام، سلطنة عُمان. ص.. ١٤



من أجل الفلسفة الانسانية في السياقات الاسلامية

محمد أركون

ترجمة وتعليق : هاشم صالح ★

تبريرات إن العنوان الذي اخترته لهذا الكتاب(١) لا يمكن تبريره فقط عن طريق المضمون، وإنما هو يهدف بالدرجة الأولى إلى إيضاح المقصد المستمر والمتواصل للمسار الشخصي لحياة ما. وقد استعرت هذا التعبير الأخير من لويس ماسيتيون الذي طبقه على الحلاج، ليسمح لي القارئ اذن أن أعود إلى الوراء وان ألخص قصة حياتي العلمية بكلمات معدودات.

كان عمري اثنين وعشرين عاما عندما ابتدأت بتدريس اللغة والآداب العربية في ثانوية الحراش بالجزائر (كانت تدعى سابقا باسم فرنسي Maison Correc) في الواقع ان وظيفتي المهنية في حقل التدريس لم تنحصر فقط في تلامذتي في الثانوية، ثم في طلابي في السوربون بعدئذ، وانما لبيت رغبات جمهور عريض ومتنوع أثناء القائي للمحاضرات العامة في قارات العالم الخمس.

وقد ألقيت عشرات المحاضرات وربما مئات المحاضرات في اللغة الفرنسية، والانجليزية، والعربية وحتى البربرية، ومن خلال المقارعات الشفهية والحية والمتكررة مع أنواع مختلفة من الجمهور المستمع راحت تترسخ في نفسي الفكرة التالية: وهي أن النزعة الانسانية المعاشة تصنع وتترسخ وتغتني من خلال الممارسة الرصينة للاستماع والمناقشة (٢).

وكان جمهوري دائما متنوع المطالب والرغبات والحساسيات، وأحيانا كان شديد الانفعال ومفعما بالقناعات واليقينيات، وكان النقاش حاميا في أحيان كثيرة، كان هذا النقاش بيني وبين الجمهور مشروطا بنوعية الإصغاء ودرجته العالية، وهو اصغاء يؤثر على الذات البشرية ويحولها أو يغيرها كلما تقدمت المناقشة وأدت الى انبثاق تساؤلات جديدة تدفع للذهاب إلى أبعد باستمرار وبعد كل محاضرة كان يلحقني بعض المستمعين المتحمسين جدا والذين أثرت فيهم المحاضرة إلى حد إنها زعزعتهم وأحالتهم إلى وعيهم النقدي. كانوا يسارعون نحوي لكي يتابعوا النقاش بعد أن انفض المجلس وتفرق الناس. كانوا يريدون المزيد من الايضاحات حول المسارات الفكرية التي كشفتها لهم أو التساؤلات الجديدة التي لم يسمعوا بها من قبل والتي اكتشفوا للتو متانتها الوجودية، وأبعادها الفكرية ورهانات القيم التي تنطوي عليها.(٣) وهي أشياء تهدف إلى إعادة تركيب الرابطة، الاجتماعية، وإعادة تفحص اليقينيات الموروثة أو مساهمة أكثر فعالية في الجهود التي يبذلها الإنسان من أجل تحرير الإنسان من جميع الأشكال المتكررة للعبودية والقهر.

عندما اكتشفت مؤلفات ابي حيان التوحيدي فهمت بشكل أفضل أهمية التواصل الشفهي بين الأستاذ المحاضر والجمهور من أجل إغناء الموقف الإنساني الناتج عن فورية (أو آنية) المقارعة الحاصلة بين وجهات نظر متعددة مدعومة من قبل أشخاص حاضرين ومتقابلين وجها لوجه. فالتبادلات الكلامية الحاصلة بين الضمائر المختلفة، ومستويات التلقي أو الرفض الحاصلة بين الذوات المتنافسة، كل ذلك يؤدي إلى أن نضع على المحك الأنظمة الفكرية للذوات المنخرطة في المناقشة والتي يبقى هدفها واحدا: البحث عن المعنى(٤)، كان التوحيدي قد نقل في مؤلفاته الأساسية مناقشات عالية المستوى من الناحيتين الفكرية والثقافية، وهي مناقشات جرت بين الباحثين- المفكرين الذين كانوا يجتمعون في مختلف الحلقات العلمية: أو ما يدعى في ذلك الزمان بمجالس العلم، وكانَ هو شخصيا أحد المساهمين في هذه الحلقات.(٥)

★كاتب ومترجم من سوريا، يقيم في باريس.

وكان الانتقال من الممارسة الشفهية إلى التعبير الكتابي للموقف الإنساني قد تأمن عن طريق القلم اللاذع والأسلوب القوي والنقدي للتوحيدي. وهو يتيح لنا أن نلحظ خاصية أخرى من خصائص الموقف الإنساني، وهي خاصية مميزة وتأسيسية وتتمثل فيما يلي: ان التسجيل الكتابي للخطاب الإنساني ينبغي أن يحترم في آن معا المقاصد المشتركة للمتكلمين المنخرطين في المناقشة والمسارات الفكرية الخاصة بكل واحد منهم، ان التسجيل الكتابي لمجمل المناقشة يتيح لنا أن نضع تحت نفس النظرة النقدية والاشتمالية الرهانات الحقيقية لكل محاجة والأهمية القصوى للمقارعات والمجابهات الحاصلة. وهذه التعاليم المتضمنة في النص المكتوب تأتي لكي تغذي وتثبت الحيوية في الموقف الإنساني المطلوب توافره في الحوار الشفهي، هكذا تتوضح وتتشكل الشروط الفكرية والثقافية والأخلاقية والسياسية للعودة النقدية لكل ذات على ذاتيتها الخاصة، كما وتتشكل النزعة التضامنية للفاعلين الاجتماعيين من خلال انتاجهم لوجودهم الاجتماعي والتاريخي.(٦)

يمكن للقارئ ان يتحقق من صحة هذا الكلام أو عدم صحته بعد قراءة النصوص المجموعة في هذا الكتاب. وقد جمعتها لكي أجعل أكبر قدر ممكن من القراء يساهمون ليس فقط في توسيع معارفهم عن الفكر الإسلامي، وإنما أيضا وبدرجة أكبر من أجل أن يشاركوا في بلورة النزعة الإنسانية في مجتمعات مكتسحة الآن من قبل القوى المضادة للإنسان والإنسانية(٧). ان الموقف الإنساني يقدر حجم قدراته ومدى تكررها عبر تاريخ البشر. انه يقترح حالات أو صيغا للعقل، ومسارات للمعرفة، واستراتيجيات للتدخل من أجل تحجيم المواقف اللاإنسانية وحتى استئصالها إذا أمكن ذلك، ان الموقف الديني المتجلي في جميع الأديان المعروفة حتى الآن يهدف إلى تحقيق نفس المقاصد، أي تنمية الجزء الأكثر إنسانية من الإنسان من أجل حمايته من عنف الإنسان، وإذا كان كلا الموقفين يتفقان على ضرورة أنسنة الإنسان، فانهما يختلفان حول الشروط والوسائل والمجريات وأنماط المعرفة التي تؤدي إلى ذلك ولهذا السبب فان المناقشة الدائرة حول متانة وفعالية ومصداقية كل موقف من هذين الموقفين تظل مفتوحة.(٨) بل انها أصبحت أكثر حدة من أي وقت مضى في نهاية هذا القرن بسبب ضخامة القوى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المنخرطة في معركة المجابهة والمقارعة، عندما يفرض العنف نفسه على الفاعلين الاجتماعيين (أي على البشر) كحل وحيد وأخير، فان الموقف الإنساني يتبخر ويصبح زهيدا لا أهمية له، لماذا؟ لانه يتموضع عندئذ غصبا عنه داخل منظور الأمد الطويل مفضلا المراهنة على العمل التربوي والتثقيفي الصبور، وكذلك يراهن على عملية تفسير جميع الأنظمة المعرفية التي أنتجها البشر في المجتمع وعلى إيضاحها وفهمها ونقدها، أملا بذلك أن يعود إلى الساحة من جديد يوما ما. ولحسن الحظ فان التاريخ يثبت أيضا أن اعادة التأكيد بكل عناد على الرسالة الإنسانية للإنسان، وإعادة الاستملاك المستمرة لفتوحات هذه الرسالة وأولويتها أثناء الأزمات العصبية الأكثر عنفا وخطورة، هي أيضا أحد الثوابت التي يشهد عليها التاريخ والتي تخلع المشروعية بالتالي على إعادة التنشيط المستمرة للمسألة الإنسانية وللمشروع الإنساني.(٩)

ان مجرى المجتمعات المجبولة بالظاهرة الإسلامية يجبرنا على الاعتراف بالحقيقة التالية: لا يمكن انكار ان القوى الإنسانية تهيمن على هذه المجتمعات منذ عام ١٩٥٠(١٠) على الرغم من النداءات المتكررة لتطبيق الإسلام من أجل الحد من الآثار المدمرة للايديولوجيات الحديثة على هذه المجتمعات التي اضطرت لمواجهة التحديات المتكررة للحداثة دون أن تكون قد ساهمت اطلاقا في إنتاج هذه الحداثة.

إذا ما كتب أحد الباحثين يوما ما قصة كيفية استقبال الحداثة ورفضها خارج أماكن انبثاقها وتطبيقاتها الأولى بشكل مسيطر عليه قليلا أو كثيرا. فاننا سوف نستطيع عندئذ أن نقيم أنماط النزعات الإنسانية واللاإنسانية التي رافقت هذا الانتقال.(١١) ينبغي أن نعلم أن الفكر الحديث يظل مركزيا أوروبيا الى حد بعيد. أقول ذلك بمعنى انه موجه نحو توسعه المستمر باتجاه الهيمنة، ولا يهتم اطلاقا بالشروط الإنسانية لاندماجه داخل الأوساط الثقافية والتاريخية الأخرى التي تستحق أن تؤخذ بعين الاعتبار من حيث قيمها وإيقاع تطورها، كان الفلاسفة الأوروبيون الكبار قد أشادوا زمنا طويلا بالموقف الإنساني، ثم جاء بعدهم مفكرون آخرون لكي يدينوا النزعة الإنسانية النظرية التجريدية، ويعلنوا شعار موت الإنسان بعد شعار موت الاله دون أن يخشوا من التأثيرات السلبية لهذه التمرينات الفلسفية أو المزايدات الفكرية على أوساط اجتماعية ثقافية ظلت بمنأى عن الثقافة العالمية للعواصم حتى في أوروبا نفسها(١٢). ولكن تأثيراتها تبدو أكثر سلبية بالطبع بالنسبة للمجتمعات غير الأوروبية، أي المجتمعات غير المؤهلة ثقافيا للدخول في مثل هذه المناقشات، وهي المجتمعات التي رميت باحتقار في زوايا التراث اللاغي: تراث المحافظة والقدم والبدائية. ضمن هذا المنظور ينبغي أن نتساءل عن مدى العدوى التي تصيب كل نظام تعليمي من قبل الأفكار المضادة للنزعة الإنسانية، فهذه النزعة موجودة ضمنيا في كل عملية بناء وطني أو ديني.. لماذا؟ لان هذه العملية تميل دائما على خلع القدسية على مشاريع أنانية.

كل كتب التاريخ القومية أو الفئوية(١٣) سواء أكانت ذات استلهام علماني أم ديني تحمل في طياتها بشكل ضمني أو صريح تحديدات معينة للحقيقة، ومبادئ وأساليب معينة لتشكيل المشروعية، ومحاجات لاهوتية أو فلسفية مصحوبة بشكل اجباري بنزعة لا إنسانية لم تعرض لأي نقد. على هذا المستوى ينبغي أن نراقب اليوم جميع البرامج التعليمية المحروسة بكل غيرة من قبل السيادات القومية من أجل تأييد ما أدعوه بالجهل الرسمي المؤسساتي، ان الدول والجماعات الفئوية تدفع

للاساتذة مرتباتهم لكي يعيدوا انتاج خطاب مدرسي مليء بحكايات التأسيس والبطولات والمقاطع المنتخبة من الذاكرة الجماعية، والرموز الرافعة للشأن، وأطر تصور الذات لذاتها وللآخرين. وكل ذلك يتضافر لترسيخ ثقافة الانغلاق على الذات، والجهل، وبالتالي رفض الآخر، فمن شدة الحاح هذه البرامج التعليمية على «الشخصية الوطنية» أو «الاستثناء القومي»، أو «الأصالة» أو «الخصوصية»، أو «الاختلاف»، فإنها تزرع في النفوس المنهجية القومية او التعصب الديني، وبالتالي كره الآخر لا محالة. وهذا النظام هو ما يدعوه الهولنديون بـ«عمود الدعم»، وما يدعوه اللبنانيون بـ«الطائفية»، أقول ذلك ونحن نعلم حجم المكانة التي تتخذها مصطلحات الأصالة والخصوصية أو الشخصية القومية في خطاب الحركات السائدة حاليا والتي تبحث عن ملاذ للهوية. لا ريب في أن التأثيرات التكنيكية للأشكال المتوحشة(١٤) للديمقراطية والحداثة قد جعلت تلك الجدلية القديمة بين التغير/ والتراث تتفاقم أكثر فأكثر، ولكن الشيء الأساسي في كلامنا يهدف إلى تحديد الآثار الضارة للبرامج التعليمية المنغلقة على الذات من أجل مكافحتها والواقع أن السلطات السياسية المضادة للفلسفة الإنسانية تمنع هذه البرامج من الانفتاح الفكري والعلمي الذي تتطلبه اليوم عولة القيم الإنسانية، اني أريد تحديد هذه الآثار الضارة من أجل وضع حد لها.

بعد كل ما قلته سابقا لابد وان القارئ قد أخذ يفهم ضمن أي اتجاه أريد تنشيط المسألة الإنسانية من جديد، ولماذا اعتبر ذلك أمرا ضروريا وملحا اليوم. وأقصد بالتنشيط إعادة طرح المسألة الإنسانية في السياقات الإسلامية المعاصرة.(١٥) وهذه المهمة تدفعنا أولا الى تحقيق مهمة، أخرى سابقة عليها وتمهد لها الطريق. فينبغي أولا أن نقوم بمراجعة تاريخية وإعادة تقييم فلسفية لمضامين الحداثة وأشكال تدخلها في جميع أماكن انبثاقها وتطبيقها عمليا. وهذا يعني ضرورة القيام بالتفكيك الفلسفي للاستخدامات الظافرة والفاتحة والتجريبية للحداثة. وهي استخدامات يحتكرها الفكر الغربي وحده.(١٦) وأنا إذ اخترت عن النزعة الإنسانية في السياقات الإسلامية، فاني أردت التوصل إلى مرتبة العقل المنبثق الصاعد: أي الاستطلاعي أو المستقبلي الجديد. وهو العقل القادر في أن معا على الاسهام في النقد البناء للحداثة، وعلى تفكيك الخطاب الإسلامي المعاصر من الداخل. وهو خطاب لا يقل تبجحا وغرورا وحبا للهيمنة والتسلط عن الخطاب الغربي الذي يزعم انه يواجهه أو يضاده، في الوقت الذي ينحرف فيه أكثر فأكثر عن رهانات النزعة الإنسانية في هذا المنعطف التاريخي للعولمة المتوحشة وللصراعات العنيفة التي تتكاثر وتنتشر عبر العالم. إن التفكيك الفكري والعلمي للخطاب الإسلامي بكل صيغه اللاهوتية والفقهية والتاريخية سوف يؤدي حتما إلى تفكيك الخطاب السياسي والممارسات السياسية التي تستمد منه أسس المشروعية الموصوفة تجاوزا أو تعسفا بالإلهية والمقدسة والروحية. لقد قدم التوحيدي بطريقته الخاصة وبالوسائل المعرفية السائدة في عصره مثالا لم يستغل أو لم يدرس حتى الآن إلا قليلا، أقصد قدم في مؤلفاته مثالا لم يلحظ حتى الآن على عملية التفكيك هذه. لقد طبق المنهجية التفكيكية أو الانقلابية التي ندعو إليها على الفكر والمجتمع السياسي في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي وكل ذلك باسم نزعة إنسانية معاشة حقا ولكن عمل التوحيدي بقي استثناء لم يتكرر في السياقات الإسلامية.(١٧) والدليل على ذلك ان التكرار والتعليق على التعليق والتبجيل والاحتفال بالذات وتمجيدها، كلها أشياء تطغى في نهاية هذا القرن العشرين على جميع المجتمعات الإسلامية، انها تطغى وتتغلب على المراجعة النقدية لكل أنظمة التحديدات والقيم والتصورات الموروثة عن ماض بعيد أو مفروض حديثا من قبل دول أو أنظمة سياسية لا مبالية بالمشروع الإنساني، هذا ان لم تكن غريبة عنه، بل ومعادية له.

في عام ١٩٩٧ صدرت الترجمة العربية لكتابي عن هذا الموضوع تحت عنوان: «نزعة الأنسنة في الفكر العربي. جيل مسكويه والتوحيدي».(١٨) والمصطلح الجديد المتمثل بكلمة أنسنة أدهش الجمهور العربي أو الناطق بالعربية وربما أربكه.

في الواقع انه غير مستخدم في السابق من قبل أحد، وذلك لان المصطلحات التي تستخدمها وسائل الإعلام هي وحدها السائدة. وهي وحدها التي تستطيع التوصل إلى تماسك معنوي ومفهومي مهيمن عليه بالضرورة من قبل المضامين الأيديولوجية المعاصرة. أما مصطلح «أدب» الذي كان يعني في الفترة الكلاسيكية الموقف الإنساني تجاه المعرفة والممارسات المرافقة له فقد خسر اليوم هذه القيم ولم يعد يطبق إلا على الأدب بالمعنى الجمالي للكلمة وعلى التربية الحسنة. وانا عندما اعتمدت مصطلحا غريبا وجديدا «كالأنسنة»، فاني أردت لفت الانتباه الى ضرورة إعادة التفكير في النزعة الإنسانية الدينية المشتقة من الانثربولوجيا الروحانية القرآنية.(١٩) كما أردت في ذات الوقت اعادة التفكير بالنزعة الإنسانية الفلسفية أو المستلهمة من قبل الفلسفة. وهي نزعة ما انفكت تتعرض للبلورة وإعادة الصياغة منذ العهد اليوناني الكلاسيكي وحتى يومنا هذا مرورا بتلك الفترات الطويلة من هلنستيه وسريانية وعربية. وهي فترات تحذف عموما من الكتب «الغربية» لتاريخ الفلسفة، كان كتابي المذكور بمثابة مدخل إلى مناقشات عديدة، قديمة وجديدة، ذات راهنية كبرى بالنسبة للمجتمعات العربية بشكل خاص.(٢٠) وذلك لان الأمر يتعلق بفكر مكتوب باللغة العربية منذ العصور الوسطى.

لقد أتيح لي مرة أخرى أن أتحقق من صحة التحليلات التي قدمتها أكثر من مرة عن مكانة ووظائف الممكن التفكير فيه/ والمستحيل التفكير فيه، وعن المفكر فيه/ واللامفكر فيه في الفكر الإسلامي المعاصر المكتوب باللغة العربية، أو الفارسية، والأوردو، أو التركية أو الأندونيسية... الخ. ودليلي على ذلك هو أن كتابي المترجم لم يلحظ حتى الآن ولم يحظ بأي اهتمام، مثله في ذلك مثل بقية المنشورات ذات الأبعاد العلمية أو الفكرية.(٢١) وهذا ما يعطينا فكرة بليغة عن ظروف ممارسة الفكر

والبحث في السياقات الإسلامية ومدى تدهورها وانغلاقيتها، فالفاعلون الاجتماعيون أو الناس هناك لا يحركهم إلا الإسلام المعياري والحركي السياسي الشديد الانغماس في الطقوس الشعائرية. والدليل على ذلك مدى تجييش الحركات الأصولية للناس في الشارع منذ حوالي العشرين سنة. ويعود هذا الوضع المؤسف أما إلى تدهور الظروف المعيشية وصعوبة تحصيل الرزق، وأما إلى النشاطات المختلفة المربحة ماديا والتي تشغل الناس ولا تترك أي مكان للاهتمامات الإنسانية، وبالتالي فالمجتمعات تجد نفسها عندئذ عاجزة عن مواجهة الوضع عندما يتعلق الأمر بمناقشة الأنظمة التربوية أو البرامج التعليمية، أو عندما يتعلق بمناقشة الذرى التي تخلع المشروعية على السلطة السياسية والتشريعية والقضائية، أو عندما يتعلق بمناقشة مدى صلاحية أو عدم صلاحية السلطة اللاهوتية والأخلاقية والروحية الممارسة من قبل الفقهاء الذين لا يعرفون شيئا عن الحداثة الفكرية. فهذه الحداثة تمثل بالنسبة لهم اللامفكر فيه بامتياز.(٢٢) هذه هي بالأمس كما في اليوم الشروط التي لابد منها لكي تتشكل دولة حق وقانون في كل المجتمعات التي تهيمن عليها الظاهرة الإسلامية (أو الدين الإسلامي). فدولة الحق والقانون هي الحامية والمحبذة للمجتمع المدني. وهي التي ترعى الفضاء المفتوح للمواطنية، وتحدد حقوق وواجبات كل مواطن يتمتع بصفة الشخص البشري أيضا. وهؤلاء المواطنون هم مصدر القيم الإنسانية التي ينبغي منذ الآن فصاعدا أن تفهم ضمن منظور تشكيل الذرى الأخلاقية والسياسية والقانونية على المستوى العالمي (ظاهرة العولمة). انهم مصدر القيم ووكلاؤها ومرسلوها ومستقبلوها. فهذه القيم تصدر عن المواطنين والمجتمع المدني وإليهم تعود. نحن الآن نعيش مرحلة انتقالية تاريخية بالفعل. أقصد الانتقال من مرحلة الدولة القومية المدافعة عن الأنانيات القومية المقدسة مع انحرافاتها المعروفة باتجاه النزعة التوتاليتارية، الى مرحلة العولمة الشاملة.(٢٣) واقصد بالعولمة هنا انفتاح العالم كله على الفضاءات الواسعة والموسعة للمواطنية، وهكذا يصبح العالم كله وطنا للإنسان بعد أن تزول الحواجز والحدود. وهذا ما يتيح توسعات جديدة للأبعاد الإنسانية للإنسان، ولكن ذلك يتطلب القيام بمراجعات صعبة وقاسية «للقيم» المحلية وللتراثات الدينية العتيقة، وكذلك للتراثات الفئوية والقومية التي انكشفت الآن تاريخيتها وتبدو متعلقة بتحولات وظروف تاريخية عابرة، ولهذا السبب فاننا نشهد اليوم انقسامات، ومواجهات عنيفة وصاخبة سواء في الأمم «العتيقة» المنخرطة حاليا في مغامرة تشكيل الوحدة الأوروبية، أو في المجتمعات الشابة المستقلة حديثا، وهي مجتمعات تتراكم فيها أو عليها النتائج السلبية للسياسات الاستعمارية والأخطاء الايديولوجية لأنظمة الاستقلال المضادة في غالب الأحيان للمكتسبات الأكثر انسانية في الثقافة الديمقراطية.(٢٤)

نحن نعرف الانتقادات التي وجهت للفلسفة الإنسانية النظرية والتجريدية والشكلانية التي تعتنقها عادة الطبقات العليا المثقفة في المجتمع. ولكن في هذا الانتقاد ننسى غالبا أن نقيم المسؤولية المرتبطة بالطلاق المستمر، وفي كل العصور، بين المنطق السياسي لأصحاب القرار، وبين المنطق الفكري، أو الروحي للمنظرين ومسيري أملاك الخلاص في كل دين من الأديان.(٢٥) فرجال السياسة يميلون بطبيعة الحال الى استخدام بلاغيات القيم والأمجاد القومية أو الوطنية، ولكنهم يهملون الانتقادات الأكثر متانة وصحة والتي يوجهها الباحثون المفكرون لهذه القيم بالذات. فالباحث المفكر الذي يحترم نفسه لا يخضع إلا لقاعدة واحدة هي: قاعدة المعرفة الموضوعية، وهذه تقتضي ضرورة الفصل بين المعرفة المجانية المرغوبة لذاتها وبذاتها، وبين التطبيق العملي لهذه المعرفة. صحيح أن معظمهم يلح على ضرورة الفصل هذه نظريا، ولكنهم ينتهكونها عمليا. عندما دعوت عام ١٩٧٦ الى تأسيس علم جديد: هو علم الإسلاميات التطبيقية أو المطبقة، فان دعوتي بقيت ورقة ميتة سواء لدى الباحثين أو المثقفين، أو لدى أصحاب القرار السياسي، وبخاصة فيما يتعلق بمجال البحث العلمي والتعليم الجامعي.(٢٦) صحيح أن بعض طلابي في السوربون قبلوا بين عامي ١٩٧٠- ١٩٨٠ بأن يشتغلوا على موضوعات أساسية لدراسة برامج التعليم المفروضة في المغرب أو الجزائر، أو تونس أو لبنان، أو سوريا. ولكنهم اصطدموا بالواقع المر: إلا وهو استحالة تطبيق النتائج الصحيحة التي توصلوا إليها بعد القيام بتحقيقات ميدانية واسعة، فلم يستطيعوا التأثير عمليا على البرامج الدراسية المقررة في هذه البلدان بعد أن رفضت السلطات المعنية أبحاثهم ونتائجهم، أقول ذلك ونحن نعلم اليوم حجم الأضرار الثقافية والإنسانية الناتجة عما أدعوه بالجهل الرسمي المعمم على الشعب مؤسساتيا من قبل السلطات التعسفية.(٢٧) ضمن هذه الظروف فانه يصبح من السهل على بعضهم أن يستهزئوا بالخطاب الإنساني، تماما كما يستهزئون بالخطاب الأخلاقي والموعظة الدينية. ولكن الاستهزاء لا يصل إلى الجذور الحقيقية والعميقة للمرض.

في المجتمعات الغنية حيث تسود الليبرالية الفلسفية التي تؤسس جميع القيم والممارسات الديمقراطية، نجدهم يتحدثون أكثر فأكثر عن الفكر الذي يرمى بعد أن يستهلك.(٢٨) انهم يعاملون الفكر كأي سلعة أو أداة منزلية ترمى بعد أن تستخدم لفترة معينة من الزمن ولمرة واحدة. أو قل ترمى بعد أن يتم اكتشاف آلة جديدة أكثر اتقانا وفعالية (غسالة، براد، ...الخ). فقوانين السوق تتحكم ليس فقط بالحياة المادية العملية، وإنما أيضا بمختلف مجالات ممارسة الفكر والانتاج الثقافي والفني. هذا يعني أن الشخص البشري الذي كان قد حرم منذ زمن طويل من الأمل الأخروي والحياة الأبدية بعد الموت.(٢٩) أصبح الآن محروما أيضا من شيء آخر، أصبح محروما من تلك الديمومة الداخلية التي لا تنفصل عن الإحساس العميق بالطمأنينة الانطولوجية التي تؤمنها القيم الثابتة والمتعالية والمقدّسة والمقدَّسة.

ان النقد الفلسفي للقيم والذي وسعته أو عممته الدراسات التفكيكية والانحلالية للعلوم الاجتماعية قضى على الفكرة الكلاسيكية التي تؤمن بوجود قاعدة دينية أو عقلانية للأشياء، كما قضى على الطمأنينة الانطولوجية التي تؤمنها هذه القاعدة للانسان، وأصبح الظرف العابر، والأني، وكذلك المردودية المادية، والكفاءة التقنية، والفعالية الوظائفية، والنزعة التجريبية الفجة، والفلسفة البراجماتية المنفعية هي الأشياء التي تتحكم بأنظمة القيم المتغيرة باستمرار أو غير المستقرة، يستحيل علينا الآن أن نؤسس لاهوتا معينا، أو فلسفة معينة، أو اخلاقا معينة، أو سياسة معينة على قاعدة العهد الانطولوجي الثابت والدائم.(٣٠) اللهم إلا إذا قررنا أن نتجاهل نهاية تاريخ ما للفكر، ودخول العقل الاستطلاعي المستقبلي في مغامرة جديدة للشرط البشري.(٣١)

ولكن جميع الحركات الأصولية المتزمتة ترفض الدخول في هذه المغامرة الجديدة للعقل. وهي حركات تنسب نفسها إما إلى تراثات دينية لا تزال حية، وإما إلى ايديولوجيات الهوية والقوميات العتيقة. ونلاحظ في هذا السياق أن الإسلام المعاصر ينهض كقوة معارضة ورفض، وأيضا كبديل تاريخي في وجه القوى التي تحسم مصير الحداثة وتوجهها. انه ينهض ضد الحداثة بكل الثقل البشري والاقتصادي والسياسي لمعتنقيه، وبكل التنوع الثقافي والعمق التاريخي لتراثه الحي الذي بقي حتى الآن بمنأى عن الانتقادات أو الاحتجاجات العظمى للحداثة.(٣٢) وعندما أقول القوى الحاسمة لمصير الحداثة وتوجهها فاني أقصد القوى الموجودة داخل الفضاء التاريخي والجيوبوليتيكي للغرب. كنت قد تحدثت سابقا في عدة منشورات عن هذه المواجهة الجارية حاليا بين الأصولية الإسلامية والحداثة الغربية. وكنت قد تحدثت أيضا عن محدودية الفكر المستخدم من قبل الفكر الإسلامي المعاصر من أجل قيادة المعركة على الصعيد السياسي وتأسيس ذاته كبديل تاريخي في الوقت الذي كشفت فيه جميع الأنظمة الفكرية المعروفة حتى الآن عن هشاشة تأسيسها أو آنيته العابرة، اني أود أن أقول للمسلمين هنا ما يلي: لن يستطيعوا إلى الأبد تحاشي المهمة العسيرة التالية. وأقصد بها تحليل النصوص التأسيسية على ضوء العلم المعاصر، بل وتفكيكها من الداخل بكل منهجية ودقة وأمانة علمية. وعندما أقول النصوص التأسيسية فاني أقصد بها النصوص التي تؤسس القانون الديني: أي أصول الدين وأصول الفقه. فالقراءة التاريخية- النقدية لهذه النصوص أصبحت اليوم ملحة أكثر من أي وقت مضى. والتفكيك لا ينبغي أن يفهم بالمعنى السلبي هنا، بل هو ينطوي على عمل ايجابي كبير ومنقذ أو محرر، أن التفكيك يمثل المرحلة الأولى من أجل اعادة التقييم النقدي لجميع المسلمات المعرفية العميقة التي يتحصن بها العقل الإسلامي أو لا يزال يتحصن بها حتى الآن، فهو يستمر في استخدامها من أجل الدفاع عن الصحة الانطولوجية للقيم الأخلاقية والقانونية التي تؤيد المتانة الإنسانية للنموذج الإسلامي الأكبر المتخذ كقدوة تحتذى في الممارسة التاريخية. وحده العبور الصحيح لهذه المرحلة الأولى يتيح لنا أن نطلق حكمنا حول شروط إمكانية اعادة التأسيس، أو على العكس التخلي عن كل حلم بالتأسيس، والالتحاق بالعقل الاستطلاعي المستقبلي.(٣٤) أقصد الالتحاق به في بحثه البراجماتي، الحر، المتردد، الصعب.(٣٥) ولكنه بحث مسؤول فكريا وروحيا فيما يخص عملية انتاج المعنى، والمعنى هنا لا يمكن أن يكون إلا تعدديا وغير معصوم، أي قابلا للمراجعة والنقد باستمرار. ان رهان الخيار المفتوح على هذا النحو هو التالي: أما أن نشهد تصلبا أيديولوجيا للعقل السياسي- الديني الذي يؤسس السياسة والأخلاق على لاهوت دوغمائي لم يتعرض أبدا لأي مناقشة نقدية أو مراجعة فكرية، وأما أن يساهم المسلمون بشكل فعال ودون أي تحفظ أو رقابة قمعية في التشكيل الجماعي لنزعة إنسانية كونية تساهم فيها جميع تراثات الفكر وثقافات العالم. ينبغي أن تنخرط جميع هذه الثقافات في مواجهات تفاعلية مع بعضها البعض من أجل ابتكار أو تدشين القيم الجديدة التي تشكل علامة على التقدم نحو ما أدعوه بالعقل الاستطلاعي المنبثق والمستقبلي.

يمكن للقارئ ان يندهش لكوني استعين في هذا الكتاب بمؤلفين وأعمال تعود إلى القرون الوسطى من أجل أن أعيد تنشيط اهتمام المسلمين المعاصرين بالمسألة الإنسانية.(٣٦) في الواقع اني كنت قد ذكرت غالبا بان الجهاز العقلي للفكر الإسلامي الكلاسيكي منغلق داخل الفضاء التاريخي القروسطي.(٣٧) وبالتالي فهو يحتاج إلى إعادة قراءة نقدية قبل استخدامه كنظام للصلاحية المعرفية الهادفة إلى الإسهام في استكشاف العقل الاستطلاعي المستقبلي، لقد جمعت في هذا الكتاب نصوصا كنت قد نشرتها سابقا، لأني أحسست بضرورة الاهتمام بالنزعة الإنسانية وضرورة تنميتها في السياقات الإسلامية المعاصرة، وبهذا الصدد أريد أن أقول ما يلي: إذا كان الجهاز المفهومي والمقصد الأحادي والشكل الثنوي للفكر القروسطي كلها أشياء قد تم تجاوزها الأن، الا ان النظرة الملقاة على الرسالة الفكرية والروحية للإنسان لم يتم تجاوزها.(٣٨) وكذلك لم يتم تجاوز تجربته مع الالهي، هذه التجربة المعاشة كاستيطان تقوم به الذات الإنسانية لمقابل محرك لها، ومنعش مرتبط بالمطلق الأعلى الذي يفرض نفسه على كل كائن بشري بالتساوي. ان الأعمال الفكرية التي تؤيد تعاليم هذه النظرة تستحق اليوم أكثر من أي وقت مضى أن تستشار وتقرأ بتأمل عميق. وفي الوقت الذي نعيش فيه منعطفا تاريخيا جديدا يتمثل بالبحث التائه أو الشارد للعقل، فانه يمكننا ان نعيد استثمار هذه المؤلفات وتوظيفها داخل المغامرات الجديدة للروح: هذه الروح التي تناضل باستمرار من أجل كسر السلاسل والاغلال التي تغلها ومن أجل توسيع الحدود الاكراهية التي تحدها أو تحصرها في كل مرة.(٣٩)

الهوامش

١ - هذه هي المقدمة العامة لكتاب جديد سوف يصدر لمحمد اركون لاحقا في باريس ونحن الآن بصدد تحضير ترجمته العربية قبل صدور النسخة الفرنسية. وهو يدور حول مشكلة الفلسفة الإنسانية في البيئة الإسلامية ماضيا وحاضرا، ومن الواضح أن المؤلف يناضل من أجل فرض الرؤيا الإنسانية في السياقات الإسلامية المعاصرة بعد أن هيمنت عليها الحركات الأصولية المتطرفة التي لا تعبأ إطلاقا بمسألة الإنسان أو حقوق الإنسان أو كرامة الإنسان. وإنما يهمها فقط العنف والبطش والوصول إلى السلطة بأي شكل من أجل ممارسة القمع القروسطي على المجتمع والشعب..

٢ - أركون أستاذ شهير وخطيب مفوه، يعرف ذلك كل من استمع إلى محاضراته ولو لمرة واحدة، وهو في البلدان الانجلوساكسونية والشمالية الأوروبية يحاضر عادة بالانجليزية التي أصبح يتقنها تقريبا مثل الفرنسية، وقد حاضر ولايزال في عشرات الجامعات الأوروبية والأمريكية والعربية والإسلامية وحتى اليابان والهند.

٣ - بما أن الموضوع الذي يتحدث عنه اركون حساس جدا (التراث الإسلامي) وبما أن منهجيته في الدراسة جديدة كليا، فان المستمع المسلم يشعر بالزعزعة وأحيانا بالخوف بعد سماع محاضرته، انها تهزه هزا. وقد رأيت أحيانا بعض المسلمين الأفارقة يلاحقونه حتى باب مكتبه لكي يسألوه حول بعض الأفكار التي وردت في محاضرته والتي زلزلت قناعاتهم وادخلت الشكوك إلى قلوبهم أو البلبلة الى نفوسهم. ولكن أليس الشك هو بداية المعرفة الصحيحة والدقيقة التي ينبغي أن تحل محل المعرفة التقليدية والتبجيلية عن التراث؟

٤ - عندما اسمع كلام أركون هذا تخطر على بالي نظرية الفيلسوف الألماني هابرماس عن العقل التواصلي أو الحواري. فالحوار الديمقراطي الحر بين الذوات المنخرطة في النقاش هو السبيل الأفضل للتوصل إلى الحقيقة، ومقاربة وجهات النظر المختلفة مع بعضها البعض هي التي تؤدي في نهاية المطاف الى توليد موقف مشترك أو اجماع حر..

٥ - اعتقد أن اركون اذ يقول هذا الكلام يفكر بحلقة ابي سليمان المنطقي التي كان يتردد عليها التوحيدي من جملة فلاسفة مسلمين آخرين، وقد نقل بعض ما جرى فيها من نقاشات وحوارات في كتابه المشهور الامتاع والمؤانسة.. ومجالس العلم هذه تشبه إلى حد ما الصالونات الأدبية أو المنتديات الفكرية التي تعقد في أيامنا هذه، وتدهشنا جرأة فلاسفة المسلمين والعرب في العصر الكلاسيكي، فقد كانوا يطرحون قضايا فكرية لا نجرؤ نحن اليوم على طرحها بسبب خوفنا من رد فعل الأصوليين والتقليديين بشكل عام.

٦ - تركيز اركون على أهمية الحوار الشفهي عائد إلى اعتقاده بضرورة ادخال تقاليد الحوار الى الساحة الإسلامية بعد ان انغلقت على ذاتها أكثر مما يجب طيلة عصور الانحطاط، فمجتمع بدون حوار يعني مجتمعا بدون ديمقراطية، واذا ما انعدم الحوار فان المجتمع يتكلم بلغة أخرى: الانفجار.

٧ - من الواضح أن اركون يشير هنا الى الوضع الصعب السائد حاليا في المجتمعات الإسلامية بسبب هيمنة الأصوليين المتطرفين على الساحة. والغريب العجيب أن الأديان- وبخاصة الدين الإسلامي - تحتوي على قيم سامية ورفيعة تحفظ كرامة الإنسان، ولكن الأصوليين المتزمتين يفهمونها بشكل خاطئ ويحولونها إلى ايديولوجيا قمعية مضادة للإنسان والإنسانية!!

٨ - من الواضح أن أركون يشير هنا إلى التنافس الجدلي السائد تاريخيا بين نوعين من النزعة الإنسانية فهناك النزعة الإنسانية ذات الاستلهام الديني، وهناك النزعة الإنسانية ذات الاستلهام الفلسفي. وقد سيطرت الأولى على العقلية الأوروبية حتى القرن الثامن عشر، بعدئذ أخذت الفلسفة تحل محل الدين كمعيار أساسي للقيم. ولكن الدين لم ينته كليا من أوروبا على عكس ما نتوهم، فهناك علماء لاهوت مجددون لا يقلون أهمية عن الفلاسفة من حيث التبحر في العلم والاتساع في النظرة.

٩ - هذا يعني انه لا يمكن للقوى الظلامية الارتكاسية ان تقضي على الفلسفة الإنسانية مهما طغت وبغت وقويت شوكتها، وبالتالي فينبغي أن نؤكد عل أهمية المشروع الإنساني في هذا الوقت العصيب الذي نعيشه، فالمستقبل له بعد أن تنحسر قوى الظلام عن الساحة بكل عنفها وضجيجها.

١٠ - في الواقع أن القوى اللاإنسانية تهيمن علينا منذ بدايات عصر الانحطاط وانهيار الحضارة الإسلامية الكلاسيكية. ولكن النهضة الإنسانية التي انبثقت عندنا في القرن التاسع عشر أجهضت للأسف عام ١٩٥٠ أو حواليه..

١١ - يقصد اركون بذلك انه لم يكتب أي بحث علمي شمولي حتى الآن يصف لنا كيفية انتقال الحداثة الأوروبية إلى البلدان الإسلامية بشكل تاريخي دقيق. ولو كتب لعرفنا ماذا قبلت هذه البلدان من الحداثة وماذا رفضت، ولماذا قبلت أو رفضت، فالحداثة ولدت أولا في أوروبا وخاضت معارك عنيفة حتى قبلت في المجتمعات الأوروبية ذاتها، فما بالك بمجتمعاتنا نحن؟

١٢ - من الواضح أن أركون ينتقد هنا التطرف الفلسفي في أوروبا، فبعد ان أعلن نيتشة عن «موت الاله» في القرن التاسع عشر جاء ميشيل فوكو لكي يعلن عن «موت الإنسان» في القرن العشرين! ولكن الله حي لا يموت، فالذي مات في أوروبا، هو الصورة التقليدية القروسطية المتجهمة عن الله وليس الله ذاته. يضاف إلى ذلك ان فلاسفة أوروبا منذ عصر النهضة ما انفكوا يتحدثون عن أهمية الإنسان وعظمة الإنسان ويدعون الى تنمية القيم الإنسانية وتمجيدها (انظر الحركة الإنسانية في عصر النهضة والدعوة هيومانيزم (Humanisme) كما قدموا تفسيرا جديدا للدين يتماشى مع القيم الإنسانية، وحقوق الإنسان، وهو ما لم يحصل حتى الآن في العالم الإسلامي.

١٣ - النزعات القومية تمجد الذات على حساب الآخرين. هذا ما فعلته القومية الفرنسية والقومية الألمانية وسواهما، واذا ما تطرفت هذه النزعة القومية فانها تؤدي إلى كره الآخر واشعال الحروب، ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن العصبية الطائفية أو المذهبية، فكل فئة دينية تعطي عن نفسها صورة مثالية وتقدم في ذات الوقت صورة سلبية أو حتى مشوهة عن الأديان الأخرى. وقد أدت هذه العصبيات أيضا إلى إشعال الحروب وسفك الدماء. والمؤسف ان برامج التعليم المدرسية تلعب دورا كبيرا في تربية الناشئة على هذه العصبيات منذ الصغر.. وبالتالي فيصعب اقتلاعها بعد الكبر.

١٤ - يقصد اركون بذلك ان الحداثة لم تدخل الى المجتمعات العربية أو الإسلامية بطريقة صحيحة وانما بشكل متوحش أو فوضوي، ولذلك كانت تأثيراتها سلبية أحيانا.هذا من جهة وأما من جهة أخرى فهو يدعو الى تغيير برامج التعليم التقليدية التي تزرع بذور العصبيات القومية أو الطائفية في لبنان وغير لبنان، فهذه البرامج غير مقبولة على الاطلاق ولا تتمتع بالحد الأدنى من احترام الموضوعية العلمية أو التاريخية، انها تهدد توازن المجتمع وتشعل فيه الحروب الاهلية بدلا من ان تنير العقول وتجعل الناس ينفتحون على بعضهم البعض.

١٥ - يقصد اركون بالسياقات الإسلامية المجتمعات الإسلامية، ولكنه استخدم كلمة السياق لان هناك عوامل أخرى تؤثر على هذه المجتمعات غير الدين. يضاف إلى ذلك ان الإسلام نفسه يتخذ أشكالا شتى بحسب تركيبة وظروف كل مجتمع، فالإسلام في الأول أكثر تسامحا منه في الثاني، فهناك فهم ضيق ومتشدد للدين، وهناك فهم سمح ومتسامح.

١٦ - أصبح نقد الحداثة الشغل الشاغل لفلاسفة أوروبا بعد أن تطرفت الحداثة في

الاتجاه المادي الالحادي، الاستهلاكي والتكنوقراطي الذي لا يقيم أي وزن للقيم الروحية أو الفلسفية، وإنما تهمه فقط المردودية الاقتصادية والربح وتراكم المال ورأس المال إلى ما لا نهاية.

١٧ - ولكن الارثوذكسية الاسلامية التقليدية اعتبرت التوحيدي زنديقا، أو خارجا على الدين! فكل من لا يفهم الدين بشكل منغلق وجامد مثلها يعتبر زنديقا، وبالتالي فكل المفكرين الاحرار زنادقة بشكل أو بآخر، وهذا ما حصل أيضا لمفكري أوروبا الذين اتهموا بالزندقة من قبل الأصولية المسيحية، ولكنهم خاضوا المعركة على المكشوف مع الأصولية وانتصروا عليها في نهاية المطاف، وهذا سر نجاح أوروبا وانطلاقتها الحضارية.

١٨ - في الواقع اني اختلفت مع اركون حول العنوان بعد أن تناقشنا طويلا، فأنا شخصيا كنت أفضل ترجمة العنوان على النحو التالي: النزعة الإنسانية والعقلانية العربية في العصر الكلاسيكي. جيل مسكويه والتوحيدي. ولكنه اختار العنوان الآخر ولا أعرف فيما إذا كان هذا المصطلح الجديد الذي اشتقه (أي الأنسنة) سوف ينجح ويشيع على الأقلام أم لا، الزمن هو وحده الذي يحكم على ذلك، فأنا شخصيا أفضل مصطلح النزعة الإنسانية أو الفلسفة الإنسانية على مصطلح الأنسنة. وعلى أي حال فان الكتاب صدر عن دار الساقي في لندن عام ١٩٩٧ تحت العنوان الذي اختاره اركون بعد أن فشلت في اقناعه.

١٩ - ماذا يعني مصطلح الانثربولوجيا القرآنية؟ انه يعني الصورة السائدة عن الإنسان في القرآن، فالقرآن الكريم شكل صورة معينة عن الإنسان وهي صورة رفيعة مليئة بالقيم الروحية، ولكنها لم تكن وحدها السائدة في العصر الكلاسيكي، وإنما انضافت إليها صورة أخرى عن نفس الإنسان ولكن مشتقة من التراث الفلسفي اليوناني. وعن طريق المزج بين الصورتين تشكلت النزعة الإنسانية العربية- الإسلامية في العصر الكلاسيكي. وكان من جملة المفكرين الذين بلوروها أشخاص مثل مسكويه والتوحيدي.

٢٠ - يقصد اركون ان كتابه يهدف أساسا إلى أن يبين للعرب بشكل خاص وللمسلمين بشكل عام انهم شهدوا مرحلة إنسانية فلسفية في تاريخهم الكلاسيكي المجيد، ولكنهم نسوها بعدئذ عندما دخلوا في عصور الانحطاط الطويلة حتى وصلنا اليوم الى ما وصلنا إليه من حركات أصولية متطرفة تجهل أبسط مبادئ حقوق الإنسان. وبما أن النسخة الأصولية تغلبت في تراثنا على النسخة الإنسانية فاننا اعتقدنا أن تاريخنا كله كان أصوليا منغلقا!! من هنا صعوبة إعادة الفلسفة الإنسانية الى الساحتين الإسلامية والعربية.

٢١ - أحيانا يتشاءم اركون أكثر مما ينبغي وينسى ان فكره أصبح أحد التيارات الأساسية في الساحة الثقافية العربية. أقول ذلك على الرغم من ان ترجمته لم تكتمل بعد، بل لا تزال في بداياتها بعد عشرين سنة من العمل المتواصل. أو قل وصلت إلى منتصفها لكي نكون أكثر دقة. والواقع ان فكره صعب ولا يمكن فهمه إلا بعد الاطلاع على التراث الإسلامي نفسه، وتراث الحداثة الأوروبية، وكيفية تطبيق المناهج والمصطلحات الحديثة على التراث الديني. وهذه أشياء ليست متيسرة لجميع الناس، بل وليست متيسرة حتى لاساتذة الجامعات في بعض الأحيان، فما بالك بالقارئ العادي؟

٢٢ - معظم رجال الدين تقتصر معرفتهم على التراث التقليدي ويجهلون كل شيء عن الفتوحات الفلسفية والعلمية التي حققتها الحداثة منذ أربعة قرون.. ولهذا السبب لايزال اللاهوت الإسلامي تقليديا ومصدرا داخل إطار عقلية القرون الوسطى، هذا في حين أن اللاهوت المسيحي في أوروبا حقق قفزات هائلة ووصل الآن إلى لاهوت ما بعد الحداثة! وهو لاهوت تحريري متسامح ومنفتح على كافة التيارات الفلسفية.

٢٣ - القرن التاسع عشر كان قرن القوميات وكذلك القرن العشرون. ولكن القرن المقبل سوف يكون قرن العولمة. وسوف تضعف بالتالي العصبيات القومية دون ان تختفي. وينبغي على العرب والمسلمين ان يواجهوا عصر العولمة منذ الآن فصاعدا. فلا أحد يستطيع أن يغلق أبواب بيته وينعزل عن العالم في عصر التلفزيون والأقمار الصناعية والفاكس والانترنت.

٢٤ - لتوضيح كلام اركون هذا ينبغي ان نقول ما يلي: الأمم العتيقة يقصد بها الأمم الأوروبية التي تشكلت في القرن التاسع عشر كفرنسا وألمانيا وإيطاليا. وهي تشهد الآن انقسامات حادة بين القوميين المتعصبين المعادين للوحدة الأوروبية، وبين المؤيدين لهذه الوحدة، فالعصبيات القومية من فرنسية وألمانية وسواهما لم تمت بعد بل تمت بعد تشكل عصبية جديدة أوسع هي: العصبية الأوروبية. وأما الأمم الشابة فيقصد بها نحن: أي الجزائر، والمغرب، ومصر، ...الخ فهي لم تتشكل كدول حديثة إلا بعد الاستقلال. ولاتزال بحاجة ماسة إلى أن ندخل إليها الثقافة الديمقراطية وفلسفة حقوق الإنسان المرتبطة بها حتما.

٢٥ - المقصود بمسيري أملاك الخلاص رجال الدين، فهم الذين يسيرون الأمور الدينية في كل مجتمع من المجتمعات.. وأملاك الخلاص تعني الثروات الروحية أو الأخروية إذا جاز التعبير فهم الذين يوزعون صكوك البراءة والغفران على المؤمنين ويعدونهم بالجنة إذا ما أطاعوا التعاليم الدينية. وبالتالي فهناك أملاك رمزية أو روحية وأملاك مادية، والمصطلح من اختراع عالم الاجتماع الألماني الشهير ماكس فيبر. والفلسفة الإنسانية النظرية أو التجريدية هي تلك التي لا تطبق عمليا، وإنما نتشدق بها نظريا فقط... وقد تعرضت للانتقاد كثيرا في السنوات الأخيرة.

٢٦ - كان اركون قد دعا إلى الخروج من منهجية الاستشراق الكلاسيكي وتطبيق المنهجيات الحديثة، أي منهجيات علوم الإنسان والمجتمع على التراث الإسلامي والمجتمعات الإسلامية. فالاستشراق الكلاسيكي محصور بمنهجية فيلولوجية على القرن التاسع عشر. والمستشرقون يرفضون تطبيق مناهج علم الاجتماع والانسيات والانثربولوجيا والتاريخ الحديث على التراث الإسلامي. وهذا ما يثير غضب أركون. ولذلك دخل في صراع منهجي واستمولوجي معهم منذ أكثر من ربع قرن. ولكن برنامج البحوث الذي بلوره عام ١٩٧٦ لم يلق أذنا صاغية لدى المستشرقين، ولا لدى المسؤولين السياسيين وأصحاب القرار. وهو يقول بما معناه: لماذا تطبقون أحدث المناهج على دراسة التراث المسيحي في أوروبا ولا تطبقون نفس المناهج على التراث الإسلامي؟ لماذا تفصلون قسم الاستشراق عن بقية الأقسام الأخرى للجامعة الفرنسية؟

٢٧ - ولكن برامج التعليم لن تتغير قبل أن يتغير الفكر العربي أو الإسلامي نفسه. اذن فالمعركة طويلة. فبرامج التعليم المتخلفة أو المؤدلجة أكثر من اللزوم أو التي تحتوي على أحكام مسبقة عديدة وخلفيات طائفية أو مذهبية واضحة لن تتغير قبل أن يحصل التنوير الفكري في المجتمعات العربية والإسلامية. ومرحلة التنوير التي حصلت في أوروبا قبل مائتي سنة لا تزال تنتظر أن تحصل في عالمنا نحن. ويبدو اننا قد أصبحنا على أبوابها.. ولابد مما ليس منه بد...

٢٨ - بعد أن انتقد اركون الجمود العقلي وتخلف برامج التعليم في الجهة الإسلامية، نجده ينتقل لنقد سلبيات الحداثة الأوروبية أو تطرفاتها ونواقصها. وإذا كنا نحن نعاني من العطالة الذاتية والجمود، فان المجتمعات الأوروبية تعاني من تسارع ايقاع التغير والتطور بشكل جهنمي لا يرحم.. فالأزياء أو الموضات الفكرية تتلاحق بسرعة قصوى مثلها في ذلك مثل الأزياء اللباسية... وما إن انتهينا من الوجودية حتى ظهرت البنيوية، وما إن انتهينا من البنيوية حتى ظهرت موضة أخرى... الخ. لم تعد هناك من قاعدة ثابتة يطمئن اليها الإنسان في مجتمعات ديناميكية شديدة الحيوية والحركة.

٢٩ - هنا أيضا يوجه اركون سهام النقد للحداثة الوضعية والاختزالية. فالانسان الغربي المغموس بالحداثة من أعلى رأسه الى أخمص قدميه لم يعد يؤمن بحياة أخرى بعد

الموت. ولم يعد يؤمن بقيم متعالية تتجاوز قيم اللذة والمتعة والاستهلاك. فالحياة الوحيدة هي هذه الحياة التي نعيشها على سطح الأرض ولا يوجد أي أفق آخر بعدها. وبالتالي فينبغي أن ننهب المتع نهبا وأن نعيش أكبر قدر ممكن من الشهوات بأكبر كثافة ممكنة قبل أن نموت... ولكن في الماضي كان الدين المسيحي يقدم للشعوب الأوروبية الأمل بحياة أخرى في عالم الأبدية والخلود.

٣٠ - في عهد الحداثة لم يعد هناك من أصل دائم أو تأسيس نهائي للعقل، وإنما هناك تغير مستمر وفلسفات متعاقبة وراء بعضها البعض دون توقف. فبعد الكانطية دخلنا في الهيجلية، وبعد الهيجلية دخلنا في الماركسية، وبعد الماركسية دخلنا في الوجودية، وبعد الوجودية دخلنا في البنيوية... الخ... وفي كل مرة كانت الأصول أو الأسس تتغير أو تتعدل. وأما في عهد سيطرة الدين المسيحي على أوروبا فكانت هناك أصول ثابتة ونهائية يقتنع بها الإنسان مرة واحدة وإلى الأبد، وتقدم له السعادة والطمأنينة الكاملة. ولكن كان هناك خطر الدوغمائية والتحجر والجمود...

٣١ - يقصد أركون بالعقل الاستطلاعي المستقبلي ما يدعوه الآخرون بعقل ما بعد الحداثة. وهو يرى إن أوروبا تدخل الآن في مرحلة جديدة- أو مغامرة جديدة- سوف تؤدي إلى تشكيل عقلانية جديدة أوسع من كل ما سبق. ولن تتشكل هذه العقلانية الا بعد فقد الحداثة وفرز إيجابياتها عن سلبياتها. وهذا ما يفعله كبار مفكري الغرب حاليا من أمثال بول ريكور، وهابر ماس، وجون رولس، وآلان تورين وسواهم عديدون. واركون هو المفكر الإسلامي الوحيد الذي يستطيع الدخول في هذه المناقشة أو الإسهام فيها بشكل ما. ولهذا السبب اخترع مصطلح العقل الاستطلاعي المستقبلي وفضله على عمل ما بعد الحداثة.

٣٢ - كل التراثات الدينية الكبرى تعرضت للنقد التاريخي ما عدا التراث الإسلامي. فالتراث المسيحي مثلا تعرض في أوروبا للدراسة التاريخية منذ أكثر من قرنين وتشكلت عن ذلك مكتبة كاملة. ويعتقد اركون ان التراث الإسلامي لن يستطيع أن يبقى بمنأى عن هذه الدراسة التاريخية. في الواقع ان النقد التاريخي لتراثنا موجود ولكن في اللغات الاستشراقية الأساسية كالألمانية والانجليزية والفرنسية. انظر أبحاث نولدكه مثلا أو جوزيف فان اليس أو جوزيف شاخت أو جورج مقدسي أو عشرات غيرهم. ولكن لم يجرؤ أحد حتى الآن على نقلها إلى اللغة العربية أو أية لغة إسلامية أخرى بحسب معرفتي. وذلك لان النظرة التاريخية للتراث الديني تصدم بعنف حساسية المؤمنين التقليديين المعتادين على النظرة التبجيلية والتقديسية.

٣٣ - كان عنوان آخر كتاب نشرناه مع اركون عن دار الساقي هو التالي: الفكر الأصولي واستحالة التأصيل نحو تاريخ آخر للفكر الإسلامي. وهو يقصد به انه لا توجد أصول دائمة وأبدية، وانما هناك أصول متغيرة بتغير العصور لكي تتناسب مع المستجدات. وبالتالي فالتأسيس النهائي للحقيقة أو للعقل شيء مستحيل لان الحقيقة أصبحت نسبية ولم تعد مطلقة وأبدية كما يتوهم الأصوليون من كل الأنواع والأجناس. يضاف إلى ذلك ان الأصول عندنا لم تتعرض بعد للدراسة التاريخية أو للإضاءة التاريخية لكي نعرف مدى ارتباطها بالشروط الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي كانت سائدة في عصرها.

٣٤ - اعتقد أن اركون يفضل الحل الثاني أو قل لا يؤمن بإمكانية الأول كثيرا، فإعادة التأسيس تعني نقد الأصول تاريخيا ثم البناء عليها بعدئذ. انه يعني تأسيس فقه جديد أو شريعة جديدة قادرة على استيعاب المستجدات التي حصلت في الأزمنة الحديثة. انه يعني أيضا تأسيس لاهوت جديد في الإسلام. ولا ريب في أن هذا العمل مفيد وضروري كما يعتقد اركون. ولكن هل هو كاف في عصر العولمة أو ما بعد الحداثة؟ ألا ينبغي أن نذهب إلى أبعد من ذلك وتحدث القطيعة مع الماضي؟

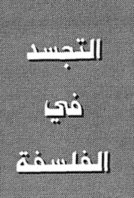
٣٥ - العقل الاستطلاعي المستقبلي مضاد للعقل الدوغمائي المتحجر الذي لا يتبدل ولا يتغير. لهذا السبب يبدو شاردا أحيانا وغير واثق من خطواته. وكثيرا ما يتعثر ويشرد قبل أن يتوصل إلى يقين أو حقيقة معينة يعيش عليها فترة من الزمن قبل أن تحل محلها حقيقة أخرى. ولا يوجد معنى معصوم لديه، لان المعنى أيضا يتغير بتغير العصور والظروف. وبما أن العقل الاستطلاعي الجديد لا يعتقد بانه يمتلك الحقيقة المطلقة، فإنه أبعد ما يكون عن الاستبداد والتوتاليتارية. انه يعرف انه قد يصيب ويخطئ، وهو مستعد للتراجع إذا ما شعر بأنه أخطأ، كما أنه يقوم بمراجعة نقدية لذاته كلما قطع مسافة معينة لكي يقيم السلبيات والايجابيات ويصحح المسار إذا لزم الأمر.

٣٦ - دراسات هذا الكتاب الجديد الذي يحضره اركون للنشر هي عبارة عن تحليلات معمقة لمؤلفات إسلامية كلاسيكية ككتاب «الهوامل والشوامل» للتوحيدي، أو كتاب «تجارب الأمم» لمسكويه، أو كتاب «السعادة والإسعاد» لأبي الحسن العامري، أو كتب الماوردي، وابن الطفيل، وآخرين عديدين. وكانت هذه الدراسات قد نشرت سابقا بالفرنسية، وهو الآن يعيد نشرها مرة أخرى بعد تنقيحها وإضافة فصول جديدة لها ولكن هذه هي المرة الأولى التي تترجم فيها إلى العربية. وهو يريد أن يذكر المسلمين عن طريق إعادة نشرها ونفض الغبار عنها بأنه كان لهم أسلاف يهتمون بالمشاكل الفكرية والفلسفة الإنسانية، وان هناك طريقة أخرى لفهم الدين غير الطريقة الأصولية الضيقة والمتزمتة التي سادت بعد سقوط الحضارة الكلاسيكية والدخول في عصر الانحطاط الطويل.

٣٧ - كتكملة للهامش السابق أقول: هذا لا يعني أن الكتب الكلاسيكية المذكورة سابقا تطرح مسألة النزعة الإنسانية من وجهة نظر حديثة. فالواقع انها أنتجت أو كتبت داخل المناخ العقلي للقرون الوسطى. وبالتالي فهي لا تستطيع أن تطرح مشكلة الإنسان وتحرره من وجهة النظر الحديثة الواسعة جدا. ولا ينبغي أن نسقط عليها ما ليس فيها كما يفعل الايديولوجيون الذين يمجدون التراث ويجدون فيه كل الأفكار الحديثة من حرية، وديمقراطية، وحقوق إنسان... الخ. ولكن هذه الكتب تحتوي على بذور واعدة بالمستقبل وهي جريئة جدا بالنسبة لوقتها وإمكانياته المعرفية والاستمولوجية. هذا كل ما يريد أن يقوله اركون. ثم يأسف لان هذا النمط الفلسفي سقط بعدئذ ومات في أرض الإسلام، بل وطمس تماما وكأنه لم يوجد قط!

٣٨ - هذا يعني أن الأسئلة التي طرحها التوحيدي حول الإنسان وقلقه وعذابه في الحياة، أو حول العدل والظلم في المجتمع، أو حول الحرية الفكرية والعلاقة مع الفقهاء ورجال الدين، كلها أشياء لم يتم تجاوزها حتى الآن. فقط الأجوبة التي قدمها تم تجاوزها لانها كانت مرتبطة بإمكانيات عصره الفكرية وأدواته المنهجية التي تبدو لنا الآن بدائية. ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن العلاقة بين الإنسان والله. فالسؤال نفسه لم يتغير. ولكننا نستطيع أن نجيب عليه الآن من خلال منظور آخر، ومن خلال التقدم الهائل الذي حققته العلوم الطبيعية والإنسانية والفلسفية. وإذن فيمكن أن نستأنس بالأسئلة التي طرحها القدماء لكي نبني عليها شيئا جديدا، ولكي نعرف كيف نقطع مع الماضي وكيف نتصل به في أن معا.

٣٩ - هذا يعني أنه توجد اكراهات وقيود على حرية الإنسان في كل عصر وفي كل جيل. ولا ينبغي التوهم بأنه توجد هناك حرية مطلقة، فهذا تصور مثالي للأمور. وكل العلوم الاجتماعية الحديثة تعلمنا أن الإنسان مسير أكثر مما هو مخير، ومقيد أكثر مما هو حر، ولكن هذا لا يعني انه لا يتمتع بأي هامش من الحرية. فالواقع ان الفكر الجديد في كل عصر يحاول فك السلاسل والاغلال وتوسيع حرية الإنسان بقدر المستطاع. فالروح الإنسانية لا تقبل بأن تخنق أو تقتل الى الأبد. والدليل على ذلك حصول الثورات الفكرية والسياسية كلما تأزم الأمر كثيرا وخنقت الروح أكثر مما ينبغي.



الى الأستاذ
أحمد الفلاحي

اسْتعَارات العَقل عند مُوسى بن مَيمُون نموذجاً

عبد الله الحراصي *

أوضحت في ورقة سابقة (الحراصي ١٩٩٩-أ) معنى التجسد كما تطرحه الفلسفة التجريبية، حيث عرضت كتابي لاكوف وجونسون «الاستعارات التي نحيا بها» (١٩٨٠) و«الفلسفة في الجسد: العقل المتجسد وتحديه للفلسفة الغربية» (١٩٩٩) اللذين بينا فيهما ان العقل لا ينفصل عن تجربة الجسد بل ان التجربة العقلية في كثير من جوانبها تقع تحت سيطرة الجسد المجازية، حيث ينقل العقل، من خلال الإستعارة، بنى التجارب المادية، كالحركة والرؤية البصرية والاحتواء، ومنطقها وتفاعلاتها ليشكل منها المفاهيم المجردة كالمفاهيم السياسية والفلسفية وغيرها. كذلك رأينا كيف ان ديكارت قد أقام منظومة فكره الفلسفي على مجموعة من الاستعارات ذات الاساس المادي الصرف، فالأفكار كانت اشياء وعملية التفكير كانت القدرة على رؤية الافكار رؤية واضحة. كما رأينا ان المفاهيم البسيطة كالزمن ليست خلوا من المادة ابدا، فمفهوم الزمن مرتبط الى حد كبير بتجارب وظواهر مادية كالحركة والمسافة وغيرها، ولا يمكن التعامل مع مفهوم الزمن بحال من الاحوال الا من خلالها.

كذلك رأينا في ورقة أخرى (الحراصي ١٩٩٩-ب) كيف ان التجسد كان اساسيا في صدام الخطابات الاجتماعية، فقد رأينا ان الامام نور الدين السالمي قد ارتكز على استعارة [الدين طريق ١] وان [الحياة سير في طريق الدين] اضافة الى استعارات [الاستقامة] و[الصحة] وغيرها في نقده للتغيرات الاجتماعية التي شهدتها زنجبار في اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، فيما ارتكز «المحتج» على الامام السالمي ايضا على مفاهيم مادية كمفهوم «التكيف» الذي رأى من خلاله ان السلوك الاجتماعي لعمانيي زنجبار كان عرضة للتغير لا محالة لضغوط الظروف الجديدة وما تتطلبه من لوازم التأقلم المعيشي.

أما هذه الورقة فهي استمرار للخط الفكري الذي عرض في الورقتين السابقتين، حيث سيكون لب مسعى هذا المبحث هو تطبيق ذات الرؤية التجسدية على التفكير الفلسفي. وهو مشروع قد بدأه في اللغة الانجليزية كل من لاكوف وجونسون في كتابهما الأخير «الفلسفة في الجسد» كما رأينا سابقا. وما تطرحه هذه الورقة ليس الا محاولة استكشافية بسيطة لتقصي أبعاد التجسد الفلسفي في السياق العربي. ونقول «استكشافية» لكون تتبع تجسد الفلسفة اتجاها بحثيا لم يتم، فيما أعلم، تتبعه في مجال الفلسفة العربية من قبل، ولنقل من منظور الفلسفة التجريبية على أقل تقدير، وهو ما يستوجب التأني في الوصول الى ما يرتجى من نتائج، بمعنى ان أية نتائج قد نصل اليها من خلال التحليل انما هي نتائج قابلة للأخذ والرد ولا يمكن قبولها قبولا تاما دون دراسة أوسع للخطاب الفلسفي العربي بأكمله وعلى مر تاريخ تطوره، وهو ما لا يمكن لمبحث واحد مثل هذا ان يقوم به. أضف

* باحث وأكاديمي من سلطنة عُمان.

الى ذلك ان تقصي التجسد في الفلسفة، ليس من الامور التي ينبغي التسرع فيها، والتهجم في الوصول الى ما قد يبدو من ظاهر نتائجها ومستتبعاتها، لما في هذا المشروع من ابعاد قد لا تكون عواقبها في مدى البصر والبصيرة على كثير من المسلمات في سائر انماط التجربة العقلية. ان التجسد يقتضي على مستوى الفرضية ان الفلسفة، باعتبارها من أهم أشكال التجربة العقلية المجردة، ليست في جوهرها مختلفة في استثمار التجربة الجسدية في الفكر عن أشكال التفكير الاخرى، بما فيه تفكير عامة الناس. وهو أمر قد يصعب التفكير فيه، ناهيك عن قبوله، من قبل من يعتقد جازما، جريا وراء النظريات المألوفة الشائعة، بأن الفلسفة عقل محض وان الفلاسفة قمة في هرم التفكير العقلي في مجتمعاتهم، وان أنماط تفكيرهم تختلف نوعيا عن اشكال التفكير الموجودة عند بقية الناس.

كذلك اقول ان هذه الدراسة «استكشافية» لكوني أقر بأني لست فيلسوفا ولست متخصصا في الدراسات الفلسفية، وانما أسعى قدر جهدي ان اقدم اجتهادا يقوم على منهج اساسي في علوم اللسانيات هو تحليل اللغة، بحيث اني سأنطلق من خلال تحليل اللغة الفلسفية لتقديم ما أراه حول تجسد التفكير الفلسفي، وهو، كما ذكر آنفا، منهج قد طبق فيما سبق على يد كل من لاكوف وجونسون في كتابهما «الفلسفة في الجسد» ولاقى، فيما أرى، نجاحا في تبيين تجسد الفلسفات الغربية منذ قدماء فلاسفة الاغريق حتى الفلسفات المعاصرة. وغاية أملي هو ان تكون هذه الورقة مدخلا لدراسات تلحقها من قبل من المتخصصين في الفلسفة العربية، ممن قد يرون في الفلسفة التجريبية فلسفة مغايرة يمكن ان تقدم للدراسات العربية في الفلسفة وغيرها من اوجه الفكر والابداع العربيين نظرات أكثر قربا للحقيقة الانسانية وارتباطا بتجاربها الحياتية الاساسية.

سنحاول فيما سيتبع إذن تقصي اثار التجربة البشرية المادية في كتاب فلسفي واحد هو «دلالة الحائرين» للفيلسوف موسى بن ميمون الاندلسي، وابن ميمون، رغم ديانته اليهودية، الا انه يعد من الفلاسفة الاسلاميين لإنتمائه للمجتمع الاسلامي من جانب ولكونه نشأ في المناخ الفكري الاسلامي و«ساهم فيه وأضاف اليه بقدر ما اخذ منه» (أ) كما يقول الدكتور حسين أتاي الذي حقق الدلالة ونشره بالعربية.

ولكون هذه الورقة استكشافية فإنها ستقتصر على الاستعارات المستخدمة في التعامل مع مفهوم واحد وهو مفهوم العقل، حيث سنتتبع بعض استعارات العقل عند ابن ميمون ولن نتعدى هذا المفهوم لتقديم فلسفته أو أرائه في الشريعة كلها، ويمكن لمن أراد ان يستزيد حولها ان يطلع على كتبه ككتاب «دلالة الحائرين» او الكتب التي كتبت حوله مثل كتاب «موسى بن ميمون حياته ومصنفاته» لولفنسون والذي صدر بالعربية عام ١٩٣٦، وبالانجليزية يمكن مطالعة كتب مثل «موسى بن ميمون» لأولفر ليمان (١٩٩٠ فمج)، وكتاب «تفسير ابن ميمون: دراسات في المنهج، والميتافيزيقا، والفلسفة الاخلاقية» لمارفين فوكس (١٩٩٠ د) وكتاب «وجهات نظر في ابن ميمون» الذي يتكون من دراسات لعدد من الباحثين وحرره جويل كريمر (١٩٩١ مفذ).

الفرق بين التجسيم وتجسد العقل

غير انه قبل ان نحلل استعارات ابن ميمون حول العقل نرى انه ينبغي ان نوضح أمرا غاية في الاهمية وهو الفرق بين مفهوم التجسيم الذي يهاجمه ابن ميمون هجوما عنيفا ويقرع بشدة القائلين به ومفهوم التجسد الذي تطرحه الفلسفة التجريبية التي تجري على تراثها هذه الورقة.

ولنبدأ بمفهوم التجسد. لا يمكن ان ندرك معنى التجسد في الفكر الا من خلال تتبع الافتراضات الفلسفية التي تقوم عليها النظرية المفهومية للاستعارة. وهذه النظرية تختلف عن الفلسفات الموضوعية في انها تعطي دورا اساسيا للذهن الانساني في ادراك الاشياء، ففيما ترى النظريات الموضوعية ان الوجود الخارجي (اي خارج العقل) لا يتطلب العقل الانساني اساسا، وان لا دور للعقل ابدا في ادراك الظواهر خارجه، بل انه لا يقوم الا بدور العاكس لظواهر الخارج المادي. أما في مجال اللغة فترى الفلسفات الموضوعية ان اللغة تعكس ما في الخارج فالكلمات تشير اشارات مباشرة الى ظواهر الخارج المادي، فكلمة «جبل» تشير الى الظاهرة الجغرافية المعروفة، اما الاستعارة في هذا المنظور فهي ليست الا تشبيها مبطنا يتم فيه استخدام كلمة محل اخرى لتشابه بين ما تشير اليه كل من الكلمتين، وان لا دور للعقل في خلق هذا التشابه.

أما الفلسفة التجريبية فلها منطلقات فكرية مختلفة، تتبعها تفسيرات لظواهر مثل الاستعارة وغيرها تختلف عما هو سائد مما تطرحه الفلسفات الموضوعية. فهذه الفلسفة ترتكز على الدور الاساسي للذهن الانساني، وان الطبيعة الخارجية ليست منعتقة تماما من العقل الانساني، بل ان للعقل دورا اساسيا في طبيعة ادراك وجودها وفي فهمها. وترى هذه الفلسفة ان للوجود المادي المحسوس دورا اساسيا في تشكيل بنية الذهن، فالعقل هو جزء من جسد الانسان، وتفاعلاته العصبية هي تفاعلات مادية، كذلك فإن مفاهيمنا المجردة تقوم اساسا على تجربتنا المعيشية في مستوياتها الاساسية المادية (اساسا) والاجتماعية والاقتصادية وغيرها. اما الاستعارة فإن لها ألية مختلفة حسب هذه النظرية، ذلك انها تقوم ليس على اساس التشابه بين المستعار والمستعار له (اي بين القمر والوجه الجميل كما في قولنا «رأيت قمرا» او الرجل الشجاع والاسد في قولنا «اقبل الاسد») بل على اساس اننا، كبشر، نستغل المستويات الاساسية في حياتنا وخصوصا التجربة المادية في تشكيل المفاهيم غير المادية، فعبارات مثل قولنا «ان هذا خارج نطاق العقل»، وان «هذا امر لم يدخل عقلي»، و«لم يبق في عقلي شيء

من ذكريات الطفولة» تفترض ان العقل شيء مادي مؤطر بحدود يمكن بعبورها الدخول اليه والخروج منه. وهذه التعبيرات تبرز الخلاف على الاستعارة بين النظريات التقليدية القائمة على التشابه والنظرية التجريبية، فالاولى سترى ان هذه ليست استعارات اصلا، فالكلمات «خارج نطاق» و«يدخل» «لم يبق في ... سوى ...» تدل حقيقة ان بالامكان للأفكار ان تدخل العقل وان العقل قد يقبل دخول أفكار معينة فيما يرفض أخرى، وان للعقل حدودا فعلية، تجعل من مثل عمليات الدخول والخروج هذه امورا مقبولة. اما النظرية المفهومية فترى اننا لا نعرف عن طبيعة العقل وعن بنيته الشيء الكثير الا ان كل ما نعرفه هو ان العقل هو تلك الملكة التي تفكر وتشعر ويمكنها ان تقرر ما يفعله الانسان، اما التعبيرات الثلاثة السابقة فهي ليست سوى تجلٍ لغوي لاستعارة مفهومية هي (الذهن حاو للأفكار)، اي ان فهمنا للعقل هو فهم مجازي، وان العقل ليس حاوية حقيقة، بل ان معرفتنا بالظواهر الحاوية هي التي تمكننا من تشكيل هذه المعرفة المحددة عن العقل، ومن هنا جاءت فكرة تجسد التفكير، ففهمنا للعقل كما يتجلى في العبارات السابقة هو فهم متجسد بمعنى انه قائم على ظاهرة الاحتواء المادي التي تفترض ان للحاوي حدودا تحدد خارجه من داخله.

وإذا كان الفكر متجسدا كما رأينا من الامثلة أعلاه حول فهمنا للعقل نفسه، فإن التجسيم يغدو امرا مختلفا غاية الاختلاف. ان موسى بن ميمون ينتقد من يعتقد بأن لله وجودا ماديا يشبه وجود مخلوقاته، كما اعتقد كثير من اليهود، مشيا وراء ظاهر التوراة، حيث أمنوا بأن له جسدا ويدا وعينا وغيرها من الجوارح، وان الله صنع العالم كما يصنع الصانع البشري مصنوعاته، وهو اعتقاد يثير ابن ميمون الذي يعتقد ان الله لا يجوز فيه التجسيم بحال، ويدفعه لينفي سائر الصفات المادية عن الله. ومفهوم التجسيم ليس قصرا على اليهود فقد وجد عند بعض فرق الاسلام التي اعتقدت بأن لله جسدا مثل الجسد المادي بما به من جوارح ولكونه جسدا فإنه يفعل ما تفعله سائر الاجساد كالاتصال المادي وغيره، وهو ما يتبين من الفقرة التالية من كتاب «الملل والنحل» للشهرستاني

وأما مشبهة الحشوية: فحكى الأشعري عن محمد بن عيسى أنه حكى عن مضر، وكهمس، وأحمد الهجيمي: أنهم أجازوا على ربهم الملامسة والمصافحة، وأن المسلمين المخلصين يعانقونه في الدنيا والأخرة إذا بلغوا في الرياضة والاجتهاد إلى حد الإخلاص والاتحاد المحض. وحكى الكعبي عن بعضهم أنه كان يجوز الرؤية في دار الدنيا، وأن يزوره ويزورهم. وحكى عن داود الخوارمي أنه قال: اعفوني عن الفرج واللحية، واسألوني عما وراء ذلك. وقال: إن معبوده جسم، ولحم، ودم، وله جوارح وأعضاء من يد، ورجل، ورأس، ولسان، وعينين، وأذنين، ومع ذلك جسم لا كالأجسام، ولحم لا كاللحوم، ودم لا كالدماء، وكذلك سائر الصفات، وهو لا يشبه شيئا من المخلوقات، ولا يشبهه شيء. وحكي عنه أنه قال: هو أجوف من أعلاه إلى صدره، مصمت ما سوى ذلك، وأن له وفرة سوداء، وله شعر قطط. وأما ما ورد في التنزيل من الاستواء، والوجه، واليدين، والجنب، والمجيء، والإتيان، والفوقية، وغير ذلك فأجروها على ظاهرها؛ أعني ما يفهم عند الإطلاق على الأجسام.

التجسيم اذن يعني اثبات الجسم لله تعالى، وان له جوارح كاليد والقدم واللسان وغيرها، وانه يجوز له ان يتصل ماديا بالناس، وهذا ما يرفضه ابن ميمون رفضا مطلقا، بل ان هذا يساوي الكفر عنده، حيث «لا ينبغي ان يقر احد على اعتقاد تجسيم او على اعتقاد لاحق من لواحق الاجسام، الا ما يقر على اعتقاد قدم الاله او الشرك به او عبادة من دونه» (٨٣).

ان الفرق الاساس يكمن اذن في ان مفهوم التجسيم يقوم على حقيقة مفترضة للظواهر غير المحسوسة فيما ان مفهوم التجسد لا يعنى بالبحث عن الطبيعة الحقيقية للموجودات غير المادية كالله والملائكة أصلا، ذلك انه مفهوم يصف فعل العقل وربطه لمجالات الحياة البشرية. فحين نقول ان مفهوم الزمن متجسد لأن الناس يعتقدون ان الزمن يتحرك من موقع لآخر، وان الامس «مضى» و«فات» وان الغد و«المستقبل» «قادم» فإننا لا نعني ابدا ان الناس يعتقدون حقيقة ان للزمن جسدا بشكل من الاشكال وان ثمة أرضا تحته يتحرك فيها من مكان لآخر، بل القصد هو انه حيث ان مفهوم الزمن مفهوم مجرد يختلف عن الظواهر المادية كالسيارة والناقة والسفينة مثلا، ولا يعرف له بنية واضحة، فإن العقل الانساني يفهمه مجازيا حيث يقوم بتشكيل هذا المفهوم الغامض ذي البنية غير الواضحة من خلال ما نعرفه عن الظواهر المادية كالتي اشرنا اليها فيما تقدم.

وهذا الفرق مهم وتوضيحه مهم جدا، حيث ان من لا يفرق بين الامرين سيعتقد ان الفلسفة التجريبية ليست الا تجسيد(و)ية محدثة مثلها مثل من يأخذ بظواهر النصوص الدينية كالتوراة والقرآن التي يشي ظاهره مثل الاية الكريمة «يد الله فوق ايديهم» (سورة الفتح: ١٠) وغيرها بإن لله يدا وغيره من سائر الاعضاء. فالفلسفة التجريبية التجسدية كل همها ليس تقصي «حقيقة» و«جوهر» الموجودات المجردة غير المادية وانما السبل التي بها يشكل العقل مفاهيمه من خلال التجربة المادية حول الظواهر غير المادية.

وللحديث عن أثر التجسد في خلق التفكير والمعاني الفلسفية يلزم ان نوضح ونشدد على قضية تتعلق بظاهرة مخططات الصور التي ستكون جزءا من استدلالنا على تجسد فكر ابن ميمون الفلسفي. ومخططات الصور هي ظاهرة عقلية تمكننا من ادراك كثير من تجاربنا المحسوسة ومن ثم تجاربنا الفكرية من خلال الاستعارة كما في المثالين التاليين.

١. مخطط الاحتواء: مخطط تقوم بنيته على وجود حدود تميز الداخل والخارج كغرفة النوم، ملعب كرة القدم، علبة الكبريت، ونستخدمه مجازيا

كما هو في استعارة (الزمن حاو) كقولنا «حدث في عام ١٩٩٩».

٢. مخطط التحرك: مخطط تقوم بنيته على وجود شيء يتحرك من نقطة الى نقطة اخرى كتحرك الريح من الشرق الى الغرب، وحركة الطفل من أمه الى ابيه، وحركة السيارة من مدينة الى اخرى، ونستثمره مجازيا كما في استعارة (الزمن حركة) كقولنا «مضى القرن العشرون غير مأسوف عليه وجاءنا القرن الجديد والحال نفس الحال»

مخططات الصورة اذن ليست صورا مدركة بالعين (وهي الصور التي تسمى في علوم الذهن بـ«الصور الثرية» اي الصور التي يمكن رؤيتها بصريا كالغرفة وعلبة الكبريت وحركة السحاب) بل إنها أنماط أكثر تجريدا يمكن ان تظهر في ادراكنا للصور الثرية فمخطط الحركة يشكل بنية رؤيتنا لحركة السحابة مثلا. وتتشكل مخططات الصورة من خلال تجاربنا تفاعلنا مع الاشياء المادية وخصوصا في فترة الطفولة كما بينت كثير من الدراسات مثل جونسون (١٩٨٧). ولمخططات الصور بنى بسيطة جدا، فمخطط الحركة لا يتطلب سوى نقطة انطلاق وجسم متحرك وخط حركة ونقطة وصول، ومنطق بسيط ايضا (مثلا: اذا تحركت من نقطة أ متجها الى نقطة ج، وكنت في نقطة ب في منتصف المسافة بين أ و ج فلا يمكن ان تكون في ذات الوقت في أ او ج). ينطبق هذا على السيارة وعلى الطفل وعلى تحرك المنخفضات الجوية من قارة الى قارة على سبيل التمثيل.

ابن ميمون ورفض فكر المتكلمين المتجسد

السبب الأساس الذي جعلني أختار موسى بن ميمون لا غيره في هذه الورقة هو انه يتحدى الفلسفة التجريبية، بمعنى انه، حسبما يتبين من كثير من أرائه، يعي تماما كيفية تشكل الافكار وطبيعة العقل وارتباطه بتجارب المادة والحس، لكنه في خضم هذا «نسي نفسه» وهو دافعنا نحو اختيار تحليل نماذج من تجسد فكره في تعامله الاستعاري مع مفهوم العقل. ويمكن الاستدلال على فهم ابن ميمون لخطورة التجسد في الفكر من خلال الفقرة التالية، التي توضح رأيه في سبب تجسد التفكير البشري، وخصوصا عند العامة من الناس.

«إذ لا يرى الجمهور شيئا متمكن الوجود صحيحا، لا ريب فيه، الا الجسم. وكل ما ليس بجسم، لكنه في جسم، فهو موجود، لكنه انقص وجودا من الجسم، لافتقاره في وجوده الى جسم. اما ما ليس بجسم ولا في جسم، فليس هو شيئا موجودا بوجه في باديء تصور الانسان، وبخاصة عند التخيل». (١٠١)

ويقول في موضع لخر ان «المادة حجاب عظيم عن ادراك المفارق على ما هو عليه» (٤٩٠) وفي كل هذا دليل على وعي تام لدى موسى بن ميمون بضرورة تجسد التفكير العقلي واستحالة تخطي هذا التجسد. الا ان ابن ميمون رغم اقراره بالتجسد فإنه يختلف عن الفلسفة التجريبية التي تطرح فكرة تجسد التفكير العقلي في انه ينتقد العامة بقصور لديهم في إمكانية تجاوز هذا التجسد، ذلك التجاوز الذي يتميز به الفلاسفة وغيرهم من الكاملين. وموضع الخلاف هنا ان هذا التجاوز، كما سيتبين في هذه الدراسة، لا أصل حقيقة من منظور نظرية تجسد الفكر المعاصرة، ففكر ابن ميمون نفسه يكاد ان يكون كامل التجسد، ولا يختلف عن فكر العامة المتجسد كثيرا، من خلال الاستعارات التي يشكل بها مفهوم العقل كاستعارات [التفكير العقلي تحرك من موضع الى اخر] واستعارة [التفكير العقلي رؤية للأفكار] والتي سنشرحهما بالتفصيل مع الامثلة الدالة عليهما من خلال اقتباسات من ابن ميمون نفسه.

يمكن رؤية ادراك ابن ميمون للتجسد كذلك من خلال رأيه في المتكلمين وطريقة برهنتهم على حدوث الكون (أي خلقه) وليس قدمه (استمراريته بلا بداية محددة) حيث انه مع اقراره بنفس أرائهم في الحدوث الا انه يرفض «المقدمات» التي وصلوا بها الى تلك الأراء، مستندا على ان اراءهم انما تنطلق من المادة الحسية، اي، ان فكرهم متجسد ان اردنا استخدام تعبير الفلسفة التجريبية، حيث يقول عنهم ابن ميمون انهم «اتلفوا علينا براهين وجود الاله ووحدانيته، ونفي الجسمانية اذ البراهين التي يبين بها جميع ذلك انما تؤخذ من جملة طبيعة الوجود المستقرة المشاهدة المدركة بالحواس والعقل» (٢٢٨).

إن هذا الوعي بالتجسد في تفكير الأخرين ورفضه لكونه من منطق المادة يتجلى أيضا في تشديده على وجود ظاهرة «إشتراك الاسم» والذي يعني ان التجسد الذي قد يوجد عند الفلاسفة وعلماء الشريعة انما مرده تجسد «لفظي» ان جاز التعبير، بمعنى ان لغتنا البشرية محدودة وان وصفنا لما وراء الطبيعة بصفات الطبيعة مرده عدم وجود لغة اخرى الا لغة البشر، ففي حديثه عن الوحدانية يقول:

فكما يستحيل عليه عرض الكثرة كذلك يستحيل عليه عرض الوحدة، أعني ليست الوحدة معنى زائدا على ذاته، بل هو واحد لا بوحدة، ولا تعتبر هذه المعاني الدقيقة التي يكاد تفوت الاذهان بالألفاظ المعتادة التي هي أكبر سبب في التغليط، لأن تضيق بنا العبارة جدا جدا في كل لغة حتى لا نتصور ذلك المعنى الا بتسامح في العبارة، فما رمنا الدلالة على كون الاله لا كثيرا، لم يقدر القائل يقول: الا واحدا، وان كان الواحد والكثير من فصول الكم». (١٣٥)

الا انه ينبغي ان نشير هنا الى ان وعي ابن ميمون هذا بتجسد لغة الفكر، كما يتجلى في قضية الوحدة والكثرة النابعة من تجربتنا الحياتية بالاعداد، لا ينبغي ان نستنبط منه وجود وعي تام لديه بتجسد الفكر ذاته كما تقدمه لنا الفلسفة التجريبية، فابن ميمون، مثله مثل غيره من الفلاسفة والمفكرين الموضوعيين، يرون ان الافكار والمفاهيم المجردة موجودة وجودا مستقلا ولا علاقة لها بالجسد على نحو مطلق لكننا، ولكوننا بشرا، فإنه لا محيد من ان نستخدم اللغة البشرية في حديثنا عما هو مفارق للمادة من موجودات، أي ان ابن ميمون يرى ان للأفكار وللظواهر الفكرية وجودا خاصا بها ليس له علاقة بالجسد وتفاعلاته، فيما ان الفلسفة التجريبية ترى ان الافكار لا توجد من غير تجسد، اي من غير دور الجسد المجازي.

ان الفكرة الرئيسة التي تحاول هذه الورقة طرحها هي: انه فيما يقرع ابن ميمون عامة الناس او «الجمهور» متهما اياهم بتجسد التفكير وعدم القدرة على الانعتاق من الوجود المادي الذي يعيشونه، فإنه قد أعطى

للكاملين من الفلاسفة وغيرهم إمكانيات للانعتاق بتجاوز التفكير القائم على الجسد. وهذا يطرح أمرين ينبغي التوقف أمامهما، اولهما ان ابن ميمون نفسه يقر ان التفكير العام متجسد وهو رأي غاية في الاهمية، وهو رأي يمثل لب الفلسفة التجريبية المعاصرة، الا ان هذا الرأي، اي رأي ابن ميمون، يستثني الفلاسفة او غيرهم من الكاملين الذين يمكنهم ان يتجاوزوا اثر التجسد في التفكير من خلال تعاملهم مع المدركات العقلية على نحو مباشر لا يمر من خلال أثر الجسد، وهو استثناء تحاول هذه الدراسة ان تبين عدم سلامته كما سيتبين.

ولكن لسائل ان يسأل «وما ضرورة استخدام الاستعارة في فهم ظاهرة «العقل» وطبيعة عمله؟». درس كل من لاكوف وجونسون (١٩٩٩، صص ٢٣٥-٢٦٦) ظاهرة العقل وأوضحا جليا ان العقل متجسد، ليس بالمعنى البسيط لكلمة متجسد، بل «بالمعنى العميق حيث ان منظوماتنا المفهومية وقدرتنا على التفكير تشكلها طبيعة أدمغتنا واجسادنا وتفاعلاتنا الجسدية. ولا يوجد عقل منفصل ومستقل عن الجسد، ولا افكار ذات وجود مستقل عن اجسادنا وأدمغتنا» (٢٦٦، ترجمتي). اما العقل غير الاستعاري فهو غير موجود الا ببنية هيكلية بسيطة لا يمكنها ان تعيش بدون الاستعارات وتفترض تلك البنية ان العقل هو «ما يفكر ويفهم ويعتقد ويستنبط ويتخيل ويشاء» (المرجع السابق). وبهذا الفهم لتلك البنية الهيكلية سننطلق لتحليل استعارات العقل عند ابن ميمون، وسيقتصر تحليلنا التالي على الاستعارات التالية [التفكير تحرك في حقل قوى] و[التفكير رؤية] واستعارة [العقل الفائض.]

[التفكير تحرك في حقل قوى]

هذه الاستعارة تفترض ان عملية التفكير العقلي هي تحرك للعقل نحو اتجاه معين تحركا تؤثر فيه قوى مختلفة. ولغرض تبسيط تحليل هذه الاستعارة فإننا سنقسمها الى قسمين اساسيين هما [التفكير تحرك] و[العقل حقل قوى] كما سيتبع.

[التفكير تحرك الى مواقع جديدة]

المجال المصدر في هذه الاستعارة هو تجربتنا المادية في الحركة من موقع لأخر، وحسب هذه الاستعارة فإن التفكير تحرك من موقع لأخر، وان الافكار مواقع يتحرك اليها العقل. واذا كانت الافكار مواقع فإن منظومات الافكار هي أقاليم فكرية قد تكون قريبة من او بعيدة عن بعضها البعض، وان بعضها قد يكون في الطريق الى الوصول الى الاخرى، وهو ما نراه في الاقتباس التالي من ابن ميمون:

ألا ترى ان الله تعالى ذكره لنا لما اراد تكميلنا واصلاح احوال اجتماعاتنا بشرائعه العملية التي لا يصح ذلك الا بعد اعتقادات عقلية اولها ادراكه تعالى حسب قدرتنا الذي لا يصح ذلك الا بالعلم الالهي. ولا يحصل ذلك العلم الالهي الا بعد العلم الطبيعي اذ العلم الطبيعي متاخم للعلم الالهي، ومتقدم له بزمان التعليم كما تبين لمن نظر في ذلك.

ان البحث العقلي فيما هو تحرك من موقع الى اخر يستثمر ايضا مفهوم المواقع المتقدمة التي يعرفها الانسان في حركته المادية العادية، وهذا من مظاهر منطق مفهوم الحركة المادية ، حيث انك ان كنت تنوي الحركة من موقع معين ولنقل مدينة صحار في عمان متجها الى موقع لخر ولنقل مدينة مسقط فإنك ولا بد ان تقطع كل المسافة بين صحار ومسقط . ان الانسان الذي ينوي الوصول الى الافكار الكبيرة لا يمكنه ان يهب هكذا اليها دون ان يمر بكثير من الاراضي التي ينبغي عليه عبورها والا واجه كثيرا من المشاكل الفكرية، ولوقع في كثير من المطاب او كما يقول ابن ميمون:

إما اثبات الاقاويل وحل الشكوك فلا يصح الا بمقدمات كثيرة، تؤخذ من تلك التوطئات، فيكون الناظر دون توطئة كمن سعى برجليه ليصل موضع ما فوقع في طريقه في بئر عميقة لا حيلة عنده للخروج منها الى ان يموت، فلو عدم السعي وسكن في موضعه لكان احرى به. (٧٧)

وتجدر الاشارة هنا الى ان فكرة المواقع الوسيطة هذه (اي تلك الواقعة بين نقطة التحرك والنقطة المراد الوصول اليها) هي ذاتها التي تتحكم بفكرة المقدمات المنطقية في عمليات الاستدلال المنطقي، ففكرة «المقدمة» تفترض ان ثمة ارضا يجب عليك لزاما ان تقطعها قبل ان تصل الى الارض المبتغاة، حيث انها تتقدم النتيجة، وحيث ان كل الاراضي الموصلة الى الفكرة المبتغاة والتي سار فيها الشخص المتحرك تسمى طريقا فإن أساليب الاستدلال تسمى ايضا طرقا، فنجد ابن ميمون يتحدث مثلا عن طريقي التمانع والتغاير لدى المتكلمين في اثبات التوحيد (٢٢١) وطرقهم ايضا في نفي التجسيم (٢٢٥) حيث تغدو افكارا من مثل التوحيد ونفي تجسيم الله أهدافا فكرية يصل اليها المتحرك عبر طرق لا يمكن الوصول اليها في رأي من يقول بها الا من خلالها.

الاراضي البعيدة

وحسب مقتضيات هذه الاستعارة المفهومية فإن العقل البشري، ذلك الشخص المتحرك الى مواقع مختلفة عن المواقع التي يتحرك منها، لا يملك «القوة» للوصول الى كل المواقع لأسباب مختلفة، ولو تتبعنا هذه الاسباب لوجدنا ثانية اثر التجربة البشرية متجسدة فيها، فهنالك مواقع بعيدة (افقيا) او عميقة (عموديا) ولذلك لا يمكن للعقل ذي القدرة المحدودة ان يصل الى تلك النواحي. ومثل ذلك قول ابن ميمون عن معاني بعض امثال التوراة:

ولا تظن ان تلك الاسرار العظيمة معلومة الى غايتها ونهايتها عند احد منا (٧)

فأسرار التوراة ليست في مقدور العقل البشري الوصول اليها كلها، وهو ما يثبته ابن ميمون بمقطع من التوراة يقول «وما هو بعيد وعميق جدا من يجده؟» (١٠).

نجد ايضا نفس النظرة ايضا في الاقتباس التالي الذي يبين جليا تجسد رؤية ابن ميمون للعقل:

اعلم ان للعقل الانساني مدارك في قوته وطبيعته ان يدركها، وفي الوجود موجودات وامور ليس في طبيعته ان يدركها بوجه ولا بسبب، بل ابواب ادراكها مسدودة من دونه، وفي الوجود أمور يدرك منها حالة ويجهل حالات، وليس بكونه مدركا يلزم ان يدرك كل شيء، كما ان للحواس ادراكات وليس لها ان تدركها على اي بعد اتفق. وكذلك سائر القوى البدنية

لأنه وان كان الانسان مثلا قويا على شيل قنطارين فليس هو قويا على شيل عشرة، وتفاضل اشخاص النوع في هذه الادراكات الحسية وسائر القوى البدنية بين واضح لجميع الناس، لكنه له حد وليس الامر مارا الى اي بعد اتفق واي قدر اتفق.

كذلك الحكم بعينه في الادراكات العقلية الانسانية يتفاضل اشخاص النوع فيها تفاضلا عظيما. وهذا ايضا بين واضح جدا لأهل العلم، حتى ان معنى ما يستنبطه شخص من نظرة بنفسه وشخص لخر لا يقدر ان يفهم ذلك المعنى ابدا، ولو فهم له بكل عبارة وبكل مثل وفي أطول مدة لا ينفذ ذهنه فيه بوجه، بل ينبو ذهنه عن فهمه. وهذا التفاضل ايضا ليس هو للانهاية بل للعقل الانساني حد، بلا شك، يقف عنده. فثم اشياء يتبين للانسان امتناع ادراكها ولا يجد نفسه متشوقة الى علمها لشعوره بامتناع ذلك، وان لا باب يدخل منه للوصول الى هذا كجهلنا بعدد كواكب السماء، وهل هي زوج او فرد، وكجهلنا بعدد انواع الحيوان والمعادن والنبات وما اشبه ذلك. (٦٨)

واذا كان البعد الافقي والعمودي من مستلزمات التجربة البشرية الذي نقل الى فهم التجربة التفكيرية فإننا نجد ايضا استعارات لخرى ترتبط بإستعارة الحركة ارتباطا اساسيا تعكس عدم قدرة العقل البشري في الوصول الى مواقع جديدة في حركة التفكير، هذه الاستعارات تقوم على اساس ان [منظومات الافكار هي مبان او بيوت] لا يمكن الدخول اليها الا بتملك مفاتيح ابوابها كما في الاقتباس التالي:

وبعد هذه المقدمات أخذ في ذكر الاسماء التي ينبغي التنبيه على حقيقة معناها المقصود في كل موضع بحسبه فيكون ذلك مفتاحا لدخول مواضع غلقت دونها الابواب (٢٢)

فهنا نجد ان الموضوع الفكري هو حاو يحتوي الافكار التي بداخله، وهذا الحاوي الذي يأخذ شكل الغرفة او البيت به لا يمكن الدخول اليه الا بعد مراحل منها تحديد ابوابه ومن ثم تحديد مفاتيح تلك الابواب، ومن ثم الدخول. وابن ميمون في الاقتباس اعلاه يوظف استعارة [العقل المتحرك] متتبعا لمنطق التحرك والدخول، ناقلا ليس فقط الجوانب المادية المرتبطة بدخول بيت او غرفة فكرية، بل ويتتبع ايضا المستتبعات الجسدية للتحرك الى مواقع بعيدة، ذلك انه ينقل معرفتنا البشرية المتجسدة بوجود مواقع يعسر الوصول اليها الى مجال الافكار. لكنا، ومثلما هو حال الحركة المادية، ان وصلنا اليها فإننا سنجد ما يريحنا وينسينا التعب والارهاق الذي اقتضته رحلة التحرك الى ذلك المكان فيكمل العبارة السابقة بقوله:

فإذا فتحت تلك الابواب ودخلت تلك المواضع سكنت فيها الأنفس واستلذت الأعين واستراحت الاجسام من تعبها ونصبها (٢٢)

ونشير هنا الى ان الانفس والاعين والاجسام المقصودة هي اعين وانفس اجسام العقول لا الاجسام الحقيقية تبعا لاستعارة [العقل شخص يتحرك.]

نشير هنا الى جانب اخر من استعارة الحركة وهو انه ليس كل متحرك يصل حقيقة الى الهدف الذي يريده، ذلك ان الانسان ان أخطأ في طريقه وضل سبيله فإنه سيخطيء لا محالة الوصول الى الهدف الذي يبتغيه، وتبعا لمعرفتنا البشرية ان الناس يختلفون في معرفتهم بالطرق والمواقع حيث ان من عبر الطريق الموصل الى الغاية ذاتها هو أعلم بلا ريب ممن لم يمر في ذلك الطريق ولم يصل الى ذلك الموقع مسبقا، نجد ابن ميمون يقول عن طريقته في إثبات افكاره.

وبعد ذلك اريك طريقنا نحن فيما هدانا اليه صحة النظر من تتميم البرهان ... (٢٢٨)

ومن الامور المرتبطة بالتحرك الجسدي ان الانسان يجب ان تكون سرعته في المشي متساوية مع طبيعة الارض التي يمشي عليها، فإن كانت الارض سلسلة واضحة المعالم مشى ووصل بيسر وسهولة وبلا كلفة او مشقة، أما ان كانت صعبة لا يسهل قطعها بيسر فإنه قد يقاسي فيها نصبا وشدة:

ينبغي ألا يتهجم لهذا الامر العظيم الجليل من أول وهلة دون ان يروض نفسه في العلوم والمعارف ويهذب لخلاقه حق التهذيب ويقتل شهواته وتشوقاته الخيالية. فإذا حصل مقدمات حقيقية يقينية وعلمها وعلم قوانين القياس والاستدلال وعلم وجوه التحفظ من أغاليط الذهن، حينئذ يقدم للبحث في هذا المعنى ولا يقطع بأول رأي يقع له ولا يمد أفكاره أولا ويسلطها نحو ادراك الاله بل يستحي ويكف ويقف حتى يستنهض اولا اولا (٣٠)

ومعنى هذا ان طريق العلوم الالهية صعبة ومعقدة وقد لا تبدو صعوبتها منذ اول وهلة لذا فإن على السائر في هذا الطريق ان يمرن نفسه على صعوبة الطريق وعلى عدم التقحم بل السير رويدا رويدا ريثما يصل اما التهجم فإنه لا يفيد، بل انه وان وصل الى منطقة جديدة لم يصل اليها من قبل فإن عليه ان يتراجع عنها ويرجع الى حيث كان ثم يعود حتى يتيقن يقينا لا تعترضه شبهة انه في الطريق السليم وانه في طريقه الى الوصول الى غايته ومراده.

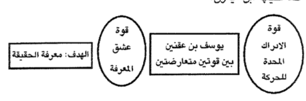
[الذهن حقل قوى]

ينقل ابن ميمون ما نعرفه عن القوى المادية واندماجها وتضاربها فيرى ان هناك قوتين اساسيتين لكل من اراد العلم الالهي هما التشوق او العشق والادراك. ولو نظرنا الى هذين القوتين الذهنيتين نظرة متفحصة لرأينا انهما استعاريا يمثلان القوة الجاذبة والقوة الدافعة الماديتين. فالعشق هو رغبة من الراغب في تلقي المعرفة وهي تجل للقوة الجاذبة، اي تلك التي تجذب الاشياء اليها، اما قوة الادراك فهي القدرة التي تدفع عقل الانسان الى الحركة الى ان يصل الى الحقيقة الالهية. ولننظر الى ما قاله ابن ميمون عن الشخص الذي كتب له الكتاب وهو تلميذه يوسف بن عقنين:

عظم شأنك عندي لشدة حرصك على الطلب ولما رأيت في أشعارك ومقاماتك التي وصلتني-وانت مقيم في الاسكندرية- من شدة الاشتياق للأمور النظرية وقبل ان امتحن تصورك قلت لعل شوقه أقوى من ادراكه، فلما قرأت علي ما قد قرأته من علم الهيئة وما تقدم لك مما لا بد منه توطئة لها من التعاليم، زدت بك غبطة لجودة ذهنك وسرعة تصورك ورأيت شوقك للتعاليم عظيما، فتركتك للارتياض فيها لعلمي بمآلك ... فأخذت الوح لك تلويحات واشير لك اشارات فرأيتك تطلب مني الازدياد... ورأيتك قد شدوت شيئا من ذلك على غيري وانت حائر قد بذتك الدهشة ونفسك الشريفة تطالبك في طلب اقوال تعجب، فلم ازل ادفعك عن ذلك وأمرك ان تأخذ الاشياء على ترتيب... (٤)

ان ابن ميمون في حديثه عن خواطره هذه يبرز العقل المجازي لديه الذي

يقوم على الادراك العام للقوى المادية من حوله، ولننظر الى صفات الشدة والقوة والعظمة (شدة حرصك، شدة اشتياقك، شوقه اقوى، شوق عظيم) والادراك يوصف ب(الجودة، والسرعة، والمآل) اما ابن ميمون فيفترض ذاته استعاريا قوة تفوق قوة تلميذه ابن عقنين، فيحكم فيه كما تتحكم القوى الأقوى بتلك الاضعف منها (تركتك - ادفعك). ان ابن ميمون يفترض ان العقل اذن مسرح لقوى مختلفة داخلية هي العشق والرغبة (الجذب) والادراك (القوة على الحركة واستيعاب الافكار) كما يوضح الشكل التالي الذي يبين آلية الفهم الاستعاري للعمليات العقلية والقوى التي تتجاذب العقل كما تخيلها ابن ميمون.



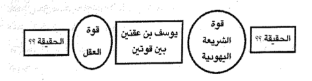
ولنبق مع ما يصفه لنا عن ابن عقنين لنرى مظاهر لخرى من مظاهر صراع القوى في العقل فيصف ابن عقنين بأنه قد:

جذبه العقل الانساني وقاده ليحله محله، وعاقته ظواهر الشريعة ... فبقى في حيرة ودهشة اما ان ينقاد مع عقله ويطرح ما علمه من تلك الاسماء ... او يبقى مع ما فهمه منها ولا ينجذب مع عقله فيكون قد استدبر عقله ويعرض عنه... فلا يزال في ألم قلب وحيرة شديدة. (٦)

وهذه كما نرى تعبيرات عن استعارة مفهومية [التفكير حركة من موقع لآخر] والتي بها نعرف، كما ذكرنا فيما سبق، ان الانسان المفكر يود ان يصل الى نقطة معينة، وان ثمة قوى كثيرة تؤثر في قدرته على الحركة هذه، فهناك ما «يجذبه» و«يقوده» ومثلما نواجه في حركتنا المادية ان هناك ما يمنعنا من الحركة وهو ما يسمى بالعوائق فإن هناك ابن عقنين قد «عاقته» ظواهر الشريعة اليهودية المجسدة. ان العقل هنا يدفع ابن عقنين نحو مناطق فكرية جديدة تطلب ظواهر الشريعة اليهودية منه ألا يقترب منها بل ان «يبقى مع» هذه الظواهر وألا «يجذبه» العقل. ان العقل بهذا الفهم اذن عقل مجازي يقوم على المجالات المغناطيسية، حيث

* العقل شخص والتفكير حركة من موقع لآخر.
* المنظومات الفكرية (العقل، والشريعة) وممثليها (ابن ميمون) قوى تؤثر في حركة الشخص.
* العقل قوة تجذب العقل القابل للحركة فيما ان الشريعة قوة تشد الانسان فلا يتحرك.
* عدم «القدرة» على تحديد «موقف» يعني الوقوع في منطقة يتساوى فيها تجاذب قوى العقل والشريعة.

يوضح الشكل التالي مخططا شبيها بالمخطط السابق يوضح كيفية الفهم الاستعاري لقوتي العقل والشريعة التي تجاذبت تفكير ابن عقنين في تصور ابن ميمون:



في مثل هذا الوضع الاستعاري يقدم ابن ميمون نفسه بإعتبار ان منظومة فكره هي قوة جديدة تدفع ابن عقنين الى موقع جديد لا يوجد فيه تعاكس التجاذب بين قوتي العقل والشريعة، فيصف ابن ميمون مقالته (اي كتاب دلالة الحائرين) بأنها «دافعة» للإشكال، اي انها ستدفع ابن عقنين عن منطقة تساوي التجاذب بين قوتي العقل والشريعة.

إضافة الى هذه القوى فإن ابن ميمون يشير الى قوى «خارج» العقل تؤثر في قدرته على ادراك العلوم الالهية مثل القوى الانفعالية النفسية، فيرى ان التفكير السليم المدرك يجب ان تسعفه قوة مزاجية (انفعالية) هادئة بحيث يكون هذا المفكر «مرتاض الاخلاق جدا، ذي هدوء وسكينة» (٧٨) فكأن حركة الادراك شخص يركب على اداة يجب ان تسير سيرا هادئا، اما ان سارت سيرا طائشا لما صارت عملية الادراك كما هو مبتغى من منظور ابن ميمون:

وكذلك تجد من الناس قوما ذوي طيش وتهور وحركاتهم قلقة جدا غير منتظمة تدل على فساد تركيب وسوء مزاج لا يمكن ان يعبر عنه فهؤلاء لا يرى فيهم كمالا ابدا والسعي معهم في هذا الفن جهل محض من الذي يسعى... ولذلك يكره تعليمه للشباب بل لا يمكنهم قبوله لغليان طبائعهم واشتغال اذهانهم بشعلة النشوء حتى تخمد تلك الشعلة المحيرة ويحصل لهم الهدوء والسكون. (٧٩)

اضافة الى هذه القوة المزاجية فإن هناك قوى مادية تؤثر في الادراك كالاشتغال بضرورية الاجسام، فإنها ايضا اشياء يتشوق لها الانسان. وهذه القوى الجسمانية هي مجازيا عدوة للأفكار فكلما «اشتد شوقه لها، ضعفت منه التشوقات النظرية» (٨١).

[العقل البصير]

استعارة [التفكير العقلي رؤية للأفكار] هي احدى الاستعارات الاساسية لعمل العقل عند موسى بن ميمون، وكما رأينا في استخدام ديكارت لهذه الاستعارة (لاكوف وجونسون ١٩٩٩) فإنها دليل على تجسد الذهن البشري، حيث انها تنقل ما نعرفه عن الرؤية المادية للأشياء كي تجعل من الذهن امراً بسيطاً يمكن فهم تفاعلاته المعقدة. ان استعارة الرؤية تقول اساسا ان العقل شخص وان الافكار ومنظوماتها هي اشياء يراها هذا الشخص-العقل. وكما نعرف في تجربة الرؤية الحقيقية فإن رؤية الاشياء ليست ملكة متساوية لدى كل الاشخاص، ذلك ان بعض الاشخاص لديهم قدرة أقوى على الرؤية من غيرهم، كذلك فإن هناك من رأى الشيء قبل الاخرين ولذا فإنه يصفه للاخرين ويخبرهم عن مكانه، اضف الى ذلك ان الرؤية تعتمد على كمية النور المسلط على الشيء المراد ابصاره. واذا كانت طبيعة الافكار انها اشياء واذا كان العقل شخص يرى الافكار فإن رؤيته لها تتحدد حسب وضوحها. لننظر الى الاقتباس التالي الذي يتحدث فيه ابن

ميمون عن صعوبة تعليم الافكار و«توضيحها» حتى يراها الاخرون

واعلم ان متى اراد احد الكاملين بحسب درجة كماله ان يذكر مما فهم من تلك الاسرار اما بفمه او بقلمه فلا يستطيع ان يوضح ولو بالقدر الذي ادركه ايضاحا كاملا بترتيب كما يفعل في سائر العلوم المشهور تعليمها، بل يدركه في تعليم غيره ما اصابه في تعلمه نفسه، اعني من كون الامر يبدو ويلوح ثم يخفى كأن طبيعة هذا الامر عظيمة ونزرة، هكذا هي (٩).

مشاكل رؤية الافكار

ان تتبعنا لمشاكل رؤية الافكار عند ابن ميمون قد ابرز ان كل ما نعرفه عن تجاربنا البصرية وما يؤثر في الرؤية قد نقل كله الى مفهوم الفهم العقلي، فالافكار قد لا ترى لعدة اسباب كما يلي.

كمية الضوء

هنا فإن الافكار مجازيا تكون اشياء لا يراها الانسان الا ان كان عليها من الضوء ما يمكنه من رؤيتها حقيقة وتحديد حقيقتها، لئلا تكون اشياء زائفة يوهمه بها نظره الضعيف وعدم تمحيصه. وحسب ابن ميمون فإن الناس ليسوا متساوين في قدرتهم على الرؤية،

يكون الذي لم يعقل الله بوجه كمن هو في ظلام ولا رأى ضوءا قط ... والذي أدرك وهو مقبل بكليته على معقوله كمن هو في ضوء الشمس الصافي، والذي قد ادرك وهو مشتغل فمثاله في حال اشتغاله، كمن هو في يوم غيم لا تشرق فيه الشمس من اجل السحاب الحاجب بينها وبينه.(٧٢٣)

وكذلك يقول

تارة يلوح لنا الحق حتى نظنه نهارا، ثم تخفيه المواد والعادات والعوائق حتى نعود في ليل مبهم قريب مما كنا اولا، فنكون كمن يبرق عليه البرق مرة بعد مرة، وهو في ليلة شديدة الظلام، فمنا من يبرق له المرة بعد المرة حتى كأنه في ضوء دائم لا يبرح فيصير الليل عنده كالنهار، وهذه درجة عظيم النبيين ... ومنهم من برق له مرة واحدة في ليلته كلها وهي درجة من قيل فيهم «تنبأوا الا انهم لم يستمروا»، ومنهم من يكون بين البرق والبرق فترات كثيرة وقليلة، ومن ثم لا ينتهي لدرجة يضيء ظلامة بيرق بل بجسم صقيل او نحوه من الحجارة وغيرها التي تضيء في ظلمات الليل ولو ذلك الضوء اليسير ايضا الذي يشرق علينا ليس هو دائما، بل يلوح ويختفي كأنه «بريق سيف متقلب» وبحسب هذه الاحوال تختلف درجات الكاملين.

ان التقسيم السابق يقسم الناس حسب كمية الضوء (البرق) الذي يساعدهم على رؤية حقائق الافكار فعظيم الانبياء في نهار دائم ومن الانبياء من يبرق له مرة في الليلة، اما الفلاسفة والعلماء فحسبهم ضوء متقطع بسيط وقد لا يكون برقا بل بجسم من اجسام الارض المضيئة يمكنهم من بسيط الرؤية. وإذا كان هذا حال المحظوظين من انبياء عظام وغير عظام ومن فلاسفة وعلماء دين، فإن هناك مجموعة اخرى لا تتساوى مع هؤلاء في قدرة الرؤية

أما الذين لم يروا ضوءا يوما قط، بل هم في ليلهم يخبطون وهم الذين قيل فيهم «انهم لا يعلمون ولا يفهمون، سيكونون في الظلمة»، وخفي عنهم الحق مع شدة ظهوره كما قيل فيهم «انهم لا يرون النور الذي يلمع في السماء» وهم جمهور العامة فلا مدخل لذكرهم هنا في هذه المقالة.

انعدام حاسة الرؤية

رأينا في بعض الاقتباسات اعلاه المؤثرات التي تؤثر على التفكير العقلي من خلال استعارة الرؤية ككمية الضوء الذي يمكن من الرؤية، غير ان هناك عوامل اخرى تجعل الرؤية محالة احيانا كانعدامها كحاسة اصلا، فالأعمى مثلا لا يستطيع ان يرى شيئا على الاطلاق، وهي حالة تنقل استعاريا ايضا لتكون احد الاسباب في عدم ادراك الحقائق العقلية:

وبحسب هذا السبب (التربية غير الموجهة للعلوم) ايضا يعمى الانسان عن ادراك الحقائق ويميل نحو معتاداته (٦٩)

ويصف في موضع أخر البعض بالعميان البصائر (١٤٠، و ١٤٦). ويوضح ابن ميمون موانع الرؤية العقلية توضيحا أشمل في الفقرتين التاليتين اللتين نقتبسهما بأكمليهما

اعلم ايها الناظر في مقالتي انه يعترى في الادراكات العقلية، من حيث لها تعلق بالمادة، شيء شبيه بما يعترى الادراكات الحسية. وذلك انك اذا نظرت بعينك ادركت ما في قوة بصرك ان تدرك، فإن استكرهت عينك وحدقت بالنظر وتكلفت ان تنظر على بعد عظيم أطول مما في قوتك ان تنظر ببعده او تأملت خطا دقيقا جدا او نقشا دقيقا، ليس في قوتك ادراكه، فاستكرهت نظرك على تحقيقه، فليس يضعف بصرك عن ذلك الذي لا تقدر عليه فقط، بل ويضعف ايضا عما في قوتك ان تدركه، ويكل نظرك ولا تبصر ما كنت قادرا على ادراكه قبل التحديق والتكلف.

وكذلك يجد كل ناظر في علم ما حاله في حال التفكر، فإنه ان أنعم في التفكر وتكلف كل خاطرة يتبلد ولا يفهم حينئذ، ولو ما شأنه ان يفهمه، لأن حال القوى البدنية كلها في هذا المعنى حالة واحدة. وشبه هذا يجري لك في الادراكات العقلية. وذلك انك ان وقفت عند الشبهة، لا تخدع نفسك بأن تعتقد البرهان فيما لم يتبرهن، ولا تبادر وتدفع وتقطع بالتكذيب لكل ما لم يتبرهن نقيضه، ولا تروم ادراك ما لا تقدر على ادراكه فتكون قد حصلت على الكمال الانساني، وان رمت ادراكا فوق ادراكك ... تصير انقص كل ناقص ويحدث لك حينئذ تغليب الخيالات والميل نحو النقائص والرذائل والشرور لاشتغال العقل وانطفاء نوره كما يحدث في البصر من الخيالات الكاذبة أنوع عند ضعف الروح الباصر في المرضى والذين يلحون بالنظر للأمور النيرة او للأمور الدقيقة. (٧٠-٧١)

إضافة الى ما هو معروف عموما عن الرؤية فإن الفقرة الأخيرة تحديدا تشير الى أمر في غاية الاهمية، وهو ان التفكير الفلسفي لا يستغل فقط المعلومات العامة عن الرؤية في كيفية تشكيله للعقل المفكر الذي يرى الافكار (كمفاهيم النظر والظلمة والغموض وغيرها مما هو معلوم عند عامة الناس) بل إنه يوظف مكتشفات العلوم في عصره حول أمراض البصر. وهذه الظاهرة مهمة من حيث انها تعطي بعدا أخر لمعنى التجربة المتجسدة التي تحكم الرؤى الفلسفية حول العقل، ذلك ان المجال المصدر في هذه الاستعارة ليس فقط التجربة الجسدية فقط بل تتعداها الى التفاعل مع التجربة الاجتماعية والعلمية وهو دليل أخر على أهمية التجربة الحياتية للناس في تشكيل المجرد. ان المعرفة الفلسفية بهذا المعنى ليست أمرا مفارقا لتجربة الانسان الفرد وتجربة المجتمع التي يعيش فيه هذا الفرد، بل انها مرتبطة بالتجارب الاجتماعية، كمعلومات العلم حول الابصار وأمراضه التي

تنقل في فهم ابن ميمون للمشاكل التي تعترض القدرة التفكيرية لدى الانسان المفكر.

الرؤية الجانبية

ان من الامور البسيطة التي لا تخفي على كل انسان يقدر على الرؤية البصرية ان الرؤية مرتبطة باتجاه بمعنى ان الانسان يرى ما هو امام عينه فقط، وان الاجزاء الخلفية من الشيء المرئي لا ترى في ذات الآن، فالجزء المرئي يسمى الظاهر، والجزء غير المرئي يسمى الخفي او الباطن والذي يرتبط بداخل الاشياء ايضا وهو ما يستعصي على الانسان رؤيته ان لم يكن له سبيل نحو التعمق في الشيء المرئي وتجاوز الظاهر نحو الباطن. هذه المعرفة البسيطة تستثمر ايضا في فهم العمليات العقلية فظاهر الافكار قد لا يكون هو حقيقة جوهر منظومات الافكار التي يعبر بها مجازيا بالشيء المرئي، فهناك من الافكار ما هو جوهري يمثل حقيقة الشيء وهناك ما هو ظاهر ولا يعبر عن حقيقة منظومة الافكار تلك. نجد ابن ميمون يقول مثلا ان كتابه يسعى الى تجاوز ظاهر الافكار الى باطنها.

انما كان الغرض بهذه المقالة ما قد أعلمتك به في صدرها وهو تبيين مشكلات الشريعة وإظهار حقائق بواطنها التي هي أعلى من أفهام الجمهور.

فهنا نجد ان ابن ميمون يخبر يوسف ابن عقنين ان هدفه هو إظهار ما هو باطن من منظومات أفكار الشريعة اليهودية مستندا على استعارة [الافكار أشياء]، وأما تعبير «أعلى من أفهام الجمهور» فمرتبط بإستعارة مرتبطة بهذه وهي ان [التفكير امساك بالافكار] والتي ترتبط بالاستعارة التي شرحناها سابقا [التفكير تحرك الى مواقع جديدة]، حيث ان معرفتنا البشرية تقول انك لكي تمسك على شيء تريده فإنه ينبغي عليك ان تتحرك نحوه وتراه ومن ثم، بعد ان تتيقن من حقيقة انه الشيء المراد، تمسك به. فهنا نرى ان منظومة الافكار الشرعية ليست قريبة، واذا أخذنا المسافة العمودية فإنها تغدو «أعلى» من مستوى العامة. ويجدر بالذكر هنا ان عمودية مواقع الافكار لا تقتصر في الحديث عن صعوبة الفهم على بعدها الى الاعلى فقط، بل ان البعد للأسفل ايضا يشكل صعوبة في الإمساك بالافكار، وهو ما يجعل بعض الافكار توصف بـ«العمق» فنقول فكرة «عميقة» وأخرى «سطحية».

حوائل الرؤية

ومن الامور التي نعرفها من تجربتنا الحياتية المحسوسة اننا لا نستطيع رؤية شيء ما اذا ما كان ثمة حاجز بين العين والشيء المراد ادراكه بالبصر، وهذه التجربة ايضا، أي تجربة وجود حواجز تمنع الرؤية، انتقلت ايضا الى فكر ابن ميمون فنراه يقدم نفسه الى يوسف بن عقنين على انه يزيل ما يمنع الرؤية،

ويكفيك في بعض الاشياء ان تفهم من كلامي ان القصة الفلانية مثل، وان لم نبين شيئا زائدا، فانك اذا علمت انه مثل تبين لك لحينك لأي شيء هو مثل، ويكون قولي انه كمن ازال الشيء الحاجز بين البصر والمبصر. (١٦)

استعارة (العقل الفائض)

ينبغي في حديثنا عن نظرية الفيض ان نشير الى ان ابن ميمون استخدم صورة الفيض مجازيا في الحديث عن امرين مختلفين هما: فيض الخلق وفيض العقل. وسنركز هنا على مفهوم فيض العقل لكونه مجال هذه الورقة. مما يجدر ذكره بادئ ذي بدء اننا لن نناقش ابن ميمون في مادية صورة الفيض ذاتها ذلك انه يقر انها مادية وانه يستخدمها، كما استخدمها غيره، لعدم وجود كلمة لخرى في اللغة البشرية توفي فعل الله حقه من الوصف.

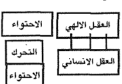
... على جهة لا تشبيه بعين الماء التي تفيض من كل جهة وليست لها جهة مخصوصة تستمد منها او تمد لغيرها، بل من جميعها تنبع ولجميع الجهات تروى القريبة منها والبعيدة دائما. ... وهذه الاسمية أعني الفيض قد اطلقته العبرانية ايضا على الله تعالى من اجل التشبيه بعين الماء الفائضة كما ذكرنا، اذ لم يوجد لتشبيه فعل المفارق احسن من هذه العبارة اعني الفيض اذ لا نقدر على حقيقة اسم تطابق حقيقة المعنى لان تصور فعل المفارق عسر جدا كما تصور وجود المفارق (٣٠٣).

كذلك فهو يقول في موضع آخر عن مفهوم الفيض هذا انه «كفيض الحرارة عن النار» (١٣٨). الا اننا نرى انه على الرغم من ذلك الا ان طبيعة العلاقة المجردة، المكني عنها بالفيض، هي مفهوم متجسد.

ان من مميزات نظرية الفيض هذه هو اننا، وحتى ان غضضنا النظر عن صورة الفيض التي هي مادية بشكل جلي يسهل تحديده ولا ينازع فيه منازع، وهو ما يقره ابن ميمون نفسه، الا اننا نقول بإن مادية هذه الصورة لا تتوقف فحسب عند صورة الماء الفائض من عين الماء الى ما حولها وهي صورة في نظر علماء الذهن من الصور الثرية، أي انها من الصور التي يمكن لعين الانسان ان تجدها فيما حول الانسان، بل ان المادية تكمن في مستوى آخر غاية في الاهمية في إثبات مادية الفكرة كلها وليس صورة الفيض فحسب، وهو مستوى مخطط الصورة. ومخطط الصورة هو كما ذكرنا سابقا هو ظاهرة بسيطة الطابع تطرد في رؤيتنا لكثير من الظواهر التي تقابلنا في حياتنا المادية كمخطط الاحتواء او الحاوي الذي يحكم رؤيتنا للمساحات المغلقة كالغرف او السيارات او خزانات الملابس او غيرها، وكمخطط الحركة الذي قد نجده في حركة الطفل من غرفة نومه الى غرفة الطعام او في حركة الريح او في نزول المطر، وكالمخططات الموقعية مثل مخطط العلو والانخفاض. ان مما يميز مخططات الصورة هذه هو انها بسيطة الطابع في تركيبها وليس بها التعقيد الموجود في الصور المرئية بالعين أي الصور الثرية، فمخطط الاحتواء لا يتطلب الا فضاء مغلقا وحدودا تحدد داخله من خارجه، ومخطط الحركة يتطلب نقطة ينطلق منها الجسم المتحرك ونقطة يصل اليها وخط سير. ورغم بساطة مخططات الصور هذه في بنيتها ومنطقها، الا انها تتحكم في تعاملنا مع كثير من الظواهر المادية.

فإذا علمنا هذا المستوى وأقررنا بماديته كونه ناتجا من مجموع تفاعلنا المادي مع ظواهر مختلفة، فإن بمقدورنا الان ان نرى ان رفض ابن ميمون لا يتعدى مستوى الصورة الثرية (صورة العين الفائضة) ولا يتعداه الى بنى

المخططات البسيطة التي توجد في صورة الفيض، والتي لا تقل مادية عنها رغم انها لا تنتمي الى مدركات البصر من الظواهر. ولتبيين هذا لننظر الى الشكل التالي الذي يوضح مخططات الصور التي تفترضها صورة فيض العقل الالهي الى العقل الانساني:



يشير الشكل البسيط الى صورة الفيض على اليمين والى مخططات الصور التي تفترضها هذه الصورة على اليسار، ونرى ان مخطط الاحتواء يشكل بنية كل من العقل الالهي والعقل الانساني فكون العقل الالهي يفيض يفترض انه حاوية ذات حدود محددة تميزها عن الاشياء المفاض اليها كالعقل الانساني الذي يفترض من خلال تقبله لما فاض اليه من العقل الالهي انه حاوية يدخل اليها الفيض العقلي الالهي. والى جانب هذين الحاويتين فهناك مخطط التحرك المفترض في العملية التي يمر من خلالها ما يفيض «من» العقل الالهي الى ان «يصل الى» العقل الانساني. سنحاول فيما سيتبع تفسير كيفية عمل مخططات الصور هذه كضرورات لازمة لتجسد فكرة العقل الفائض الاستعارية.

تقوم نظرية الفيض على اساس مادي بسيط وهو ان منظومات الافكار هي شيء موجود مثلها مثل الكتاب وجهاز الحاسوب وكالحجارة وغيرها من المواد. واعتبار الافكار أشياء يمكن من تقبل اللواحق التي تربط عادة بالماديات كالاحتواء والحركة. فمن لواحقه ان العقل الانساني يحتوي الافكار (اي العقل الذي فاض من العقل الالهي)، بمعنى ان العقل يعمل على نحو يمكنه من استقبال واحتواء الحقيقة التي يفيضها الله عليه. اضف الى فكرة الاتصال المادية الجسدية، فإن بنية الاحتواء تحدد طبيعة الفيض هذه، ذلك ان البنية البسيطة للحاويات المادية (داخل - خارج - حدود تفصل الخارج عن الداخل) تعمل بشكل ينظم مفهوم الفيض.

إضافة الى الاحتواء فإن تجسد نظرية الفيض يمكن رؤيته من خلال احد لوازم هذه الصورة وهو من خلال مخطط صورة التحرك. ان ابن ميمون يفترض في نظرية العقل مستويات للوجود، يكون فيها الله مصدرا للعقل وحيث ان لكل شيء ينتقل الى شيء ما مصدرا ينتقل منه فإن الله يصبح هو المصدر الاستعاري للعقل.

وحسب فكرة الفيض وامتلاء حاويات بعض البشر منه، فإنه يفيض ويمضي هذا الفيض في رحلة اخرى (لها نفس الاتجاه، من الأكمل الى الاقل كمالا) يصفها ابن ميمون بقوله

بل طبيعة هذا العقل هكذا، هي انها تفيض أبدا، وتمتد من قابل ذلك الفيض لقابل أخر بعده، حتى تنتهي الى شخص لا يمكن ان يتعداه ذلك الفيض، بل يكمله فقط (٤٠٧).

ان التجسد الذي تطرحه هذه الورقة في رؤية ابن ميمون للفيض لا يعني اننا ندعي هنا ان ابن ميمون كان يعتقد بأن هناك حقيقة نقل مادي للعقل من الله للإنسان، ولكننا نعني ان هذا التفكير كله مجازي، بمعنى انه لو لم توجد ظاهرة الاحتواء والحركة-الاتصال الماديتين لما طرح ابن ميمون نظرية فيض العقل الالهي الى الانسان. ان التجسد يعني هنا ان بنية الاتصال (مرسل - رسالة- مستقبل) وبنية الاحتواء العقلي (داخل- خارج- حدود) وسماتهما الفعلية (فعل الانتقال ذاته ودخول ما هو خارج العقل الى داخله) واللذين هما امران لا نعرفهما الا في المواد الجسدية، كل هذا قد حدد فهم ابن ميمون للفيض العقلي.

تمرين العقل: التهيؤ والتوطئة

ليس أي عقل حسب ابن ميمون مهيأ ان يتلقى فيض العقل الالهي، فهناك من العقول ما هو مهيأ ان يتلقى كمية اكبر من العقل وغيرها كمية أقل وهكذا. ان فكرة «الاستعداد» هي ظاهرة طبيعية نعرفها بشكل بسيط في تجاربنا الحياتية، فلا يمكنك ان تدخل شيئا ما الى حاوية ما (ولنقل درج في دولاب مثلا) اذا كانت تلك الحاوية مملوءة بأشياء اخرى ولا تتسع للمزيد. وابن ميمون كما رأينا فيما تقدم يفترض ان العقل شخص لا بد له لكي يستطيع تلقي أكبر كمية من فيض العقل الالهي ان يتصف بصفتين من صفات الجسم: القدرة الفطرية والقدرة المدربة، حيث ان القدرة الفطرية هي قوة موجودة داخل بعض البشر تمكنهم من أتيان أفعال معينة، أما القدرة المدربة فتفترض ان الانسان يجب ألا يقتصر على ما لديه من خصائص فطرية بل ان عليه ان يدرب قواه ويهيئها شحذا وتمرينا لفعل ما يريد فعله. ويعتقد ابن ميمون ان القوى الكامنة يتساوى فيها جميع البشر، مثلها مثل ان للأنسان جسما ويشترك جميع الناس بأن لهم اجساما، فلذا ان لكل عقل اجزاء ذاتية. ويمكن تمثيل ذلك بظاهرة لعب كرة القدم فلاعب كرة القدم الماهر لا بد ان تكون لديه خواص طبيعية مثل الآخرين ولكنه يختلف عنهم في انه قد درب نفسه بينما ان الآخرين لم يفعلوا مثله. ان ابن ميمون يفترض اذن ان تلقي الفيض الالهي هو في ذاته فعل لا بد للشخص-العقل ان يكون قد مرن قواه عليه، وليس كل شخص قادراً عليه.

ومن ادلة فهم ابن ميمون للادراكات العقلية على اساس مفهوم القوى والاستعدادات المادية حديثه عن التدرج في تعليم العلم الالهي، ذلك انه يرى ان على المعلم ان يراعي قدرات المتعلم وألا يحمله ما لا يحتمل:

اعلم ان الابتداء بهذا العلم مضر جدا، اعنى العلم الالهي، ... بل ينبغي ان يربى الاصغار ويقر المقصرون على قدر ادراكهم فمن رُئي كامل الذهن مهيأ لهذه الدرجة العالية، درجة النظر البرهاني والاستدلالات العقلية الحقيقية، انهض اولا الى ان يصل كماله، اما من منبه ينبهه او من نفسه. اما متى ابتدأ بهذا العلم الالهي، فليس يحدث تشويش فقط في الاعتقادات، بل تعطيل محض، وما مثال ذلك عندي الا مثل من يغذي الصبي الرضيع بخبز الحنطة واللحم وشرب الخمر، فإنه يقتله بلا شك ليس لأن هذه أغذية سوء وغير طبيعية للانسان، بل لضعف المتناول لها عن هضمها حتى يحصل الاستنفاع

بها. كذلك هذه الآراء الصحيحة ما اخفيت والغزت وتحيل كل عالم في تعليمها بغير تصريح بكل وجه من التحيل من اجل كونها فيها باطنة سوء [...] بل اخفيت لقصور العقول في الابتداء عن قبولها.(٧٣)

لذا فينصح ابن ميمون ان يراعى كل انسان في الادراكات العقلية «بقدر احتماله» (٧٤)، وان يمنع المبتديء عن التعرض لكثير من القضايا الفكرية «كما يمنع الصغير عن تناول الأغذية الغليظة ورفع الأثقال» (٨١). وفي حديث ابن ميمون عن النبوة، التي هي مظهر من مظاهر الفيض الالهي لديه، يقر برأي الفلاسفة كما يلي:

ان النبوة كمال ما في طبيعة الانسان. وان ذلك الكمال لا يحصل للشخص من الناس الا بعد ارتياض يخرج ما في قوة النوع للفعل ان لم يعق عن ذلك عائق مزاجي، او سبب ما من خارج كحكم كل كمال يمكن وجوده في نوع ما. فانه لا يصح وجود ذلك الكمال على غايته ونهايته في كل شخص من أشخاص ذلك النوع، بل في شخص ما. ... ان الشخص الفاضل الكامل في نطقياته (قواه العقلية) وخلقياته، اذا كانت قوته المتخيلة على اكمل ما تكون وتهيأ التهيؤ الذي ستسمعه، فإنه يتنبأ ضرورة ، اذ هذا كمال هو لنا بالطبع ولا يصح بحسب هذا الرأي ان يكون شخص يصلح للنبوة، ويتهيأ لها ولا يتنبأ الا ما يصح ان يغتذي شخص صحيح المزاج بغذاء محمود، فلا يتولد من ذلك الغذاء دم جيد، وما اشبه ذلك. (٣٨٩).

لكن هذا رأي الفلاسفة وحدهم، فإقرار ابن ميمون له مربوط بقدرة الله، فإن هذه القدرات الكامنة والتي وإن تهيأت واستعدت احسن استعداد الا ان ذلك لا يضمن لها ان تتنبأ وليس كل قادر على شيء ما يفعله الا بمشيئة الله.

العقل الإيديولوجي: استعارة (الثراء العقلي)

أشرنا سابقا أثناء حديثنا عن توظيف ابن ميمون للمعرفة العلمية حول مصاعب الرؤية في تشكيله لمفهوم العقل المبصر، وقلنا ان ذلك التوظيف دليل على تحكم التجربة الحياتية في فهم المظاهر الحياتية غير المادية كظاهرة التفكير العقلي. وهنا فإن امرا شبيها يحدث، ذلك اننا ازاء حالة يتدخل فيها ايديولوجيا اجتماعية يتم استغلالها كمسلمة في استعارة الفيض وتفاضل الناس فيه. وخلاصة الفكرة المطروحة هنا هي ان ابن ميمون يفترض النظرية القائمة على التملك (او الرأسمالية ان شئت) والتي ترى ان الشخص يكون افضل من غيره ان كان فيما يملك ما يزيد على غيره شيئا او امرا مما يعده الناس مقياسا للتفاضل. غير انه قبل ان استرسل في تحليل بعض نماذج تدل على سيطرة الرؤية الرأسمالية في رؤية العقل عند موسى بن ميمون ينبغي ان اشير الى ان مجال الثراء يتحكم في كثير من رؤانا الاخلاقية. فقد أوضح لاكوف وجونسون (١٩٩٩) في فصل حول استعارات الاخلاق، ان المجتمعات الغربية تستخدم استعارة [الأخلاق أشياء كبيرة القيمة] واستعارة [المحاسبة الاخلاقية]، فحسب الاستعارة الثانية مثلا فإنك ان فعلت فعلا حسنا لشخص ما فإنك تعطيه مجازيا شيئا ذا قيمة (كالمال) اما ان فعلت سيئا فإنك تأخذ من ذلك الانسان شيئا قيما، وهنا فإن حسن الافعال «تحسب لك» فيما يكون قبيحها «دينا» عليك. ورغم ان هذا المجال لم يدرس حتى الان في المجال العربي، الا انه يمكننا ان نشير سريعا الى ان المجتمعات العربية تستخدم في لغتها كثيرا من تجليات هذه الاستعارة المفهومية. فمن التجليات المستخدمة أقوال صارت أمثالا مثل «الغنى غنى النفس» و«القناعة كنز لا يفنى»، ومنه قول قيس بن الخطيم قديما:

غَنِيُّ النَّفْسِ، ما اسْتَغْنَتْ، غَنِيٌّ، وفَقْرُ النَّفْسِ، ما عَمِرَتْ، شَقاءُ

كذلك يمكن للمتتبع ان يجد آثارها في لغة العامة من الناس، فوصف شخص ما في عمان بأنه «غني نفس» من الصفات الشائعة للدلالة على التأفف عن طلب الماديات من الاخرين، ومثله حسب استعارة [المحاسبة الاخلاقية] كثير من التعابير مثل «لا يمكن ان يمر كل ما فعلت دون حساب» وقولنا «أنا مدين لفلان لانه درسني لثلاث سنوات». ان المثير في هذا الفهم الاستعاري للأخلاق هو انها تعتمد على مجالات حياتية كالثراء والمحاسبة المالية، وهي مجالات ينظر اليها عموما على انها مجالات غير «لخلاقية» كما اوضح لاكوف وجونسون (١٩٩٩، ص ٣٣٣).

وإذا عدنا الى استعارات العقل عند ابن ميمون لوجدنا ان هذا المنطق التملكي الرأسمالي ينتقل بأكمله في فكر ابن ميمون لفهم التفاضل بين الناس، فقد رأينا في اقتباس تقدم ان ابن ميمون لاحظ ان تلميذه يوسف بن عقنين يطلب من «الازياد» (ص٣).

وكمثل على هذا نقرأ:

ينبغي ان تتنبه على طبيعة الوجود في هذا الفيض الأسمى الواصل الينا الذي نعقل وتتفاضل عقولنا. وذلك انه قد يصل منه شيء لشخص ما، فيكون مقدار ذلك الشيء الواصل له قدرا يكمله لا غير، وقد يكون الشيء الواصل الى الشخص قدرا يفيض عن تكميله لتكميل غيره، كما جرى في الوجودات كلها التي منها ما حصل له من الكمال ما يدبر به غيره، ومنها ما لم يحصل له من الكمال الا قدر يكون مدبرا بغيره كما بينا. (٤٠٥-٤٠٦).

فالناس حسب هذه الرؤية يتفاضلون حسب ما يملكونه وما حصلوا عليه من عقل فائض من الله، وهو ما يقاس بالأقدار، فمن حصل على قدر اكبر من العقل كان أفضل ممن حصل على قدر أقل منه. ومثلما هو حال الثراء المادي، فإن من الناس من يكون في حالة «الكفاف» العقلي، حيث يكون ما لديه من عقل يكمله هو وحده فحسب، أما من يكون لديه مقدار يزيد على كفايته فإنه «يدبر به غيره».

ومما يثبت تسلل الايديولوجيات الاجتماعية الى الفكر الفلسفي والميتافيزيقي عموما هو ان الصور التي تتم رؤية الافكار من خلالها هي نفسها المستخدمة في تجلي الرأسماليات الاجتماعية، كالجوهر واللؤلؤ وغيره من الماديات التي اتفقت المجتمعات على ارتفاع قيمتها المادية:

فتأمل تصريحهم عليهم السلام بان بواطن اقوال التوراة هي الجوهرة وظاهر كل مثل ليس بشيء، وتشبيههم خفي المعنى المثول في ظاهر المثل بمن سقطت منه لؤلؤة في بيته وهو بيت مظلم كثير الدبش، فتلك اللؤلؤة حاصلة لكنه لا يراها ولا يعلم بها، فكأنها خارجة عن ملكه اذ امتنع وجه النفع بها حتى يسرج السراج كما ذكر الذي نظيره فهم معنى المثل.(١٣).

إضافة الى الجوهر واللؤلؤ، نجد ان الافكار قد تكون ذهبا وفضة .

... وذلك انه يقول ان الكلام الذي هو وجهان يعني له ظاهر وباطن، ينبغي ان يكون ظاهره حسنا كالفضة وينبغي ان يكون باطنه احسن من ظاهره حتى يكون باطنه بالاضافة لظاهره كالذهب عند الفضة، وينبغي ان يكون في ظاهره ما يدل المتأمل على ما في باطنه مثل هذه (ال)تفاحة الذهب التي اكسيت شبكة دقيقة جدا من فضة، فإذا رئيت على بعد او بغير تأمل بالغ، ظن انها تفاحة فضة، فاذا تأملها الحديد البصر تأملا جيدا، بان له من داخلها وعلم انها ذهب (١٣).

وإذا كان الجوهر والذهب وخلافه من نفائس الاشياء ممتلكات الاغنياء فإن الفقراء يحاولون ان يظهروا في مظهر لائق فيحاولوا ان يثروا ولو بالأشياء المزيفة المبهرجة التي لا تلبث ان تنكشف ان جاء من يستطيع ان يثبت ان ما لديهم ليس من النفائس الحقيقية.

واما المختلطون الذين قد اتسخت ادمغتهم بالاراء غير الصحيحة وبالطرق المموهة، ويظنون ان ذلك علوم صحيحة ويزعمون انهم اهل نظر ولا علم لهم اصلا بشيء يسمى علما بالتحقيق، فانهم سينفرون من فصول كثيرة منها وما اعظمها عليهم لكونهم لا يدركون لها معنى ولان يبين منها ايضا تزييف البهرج الذي بأيديهم الذي هو ذخيرتهم ومالهم المعد لشدائدهم. (١٧)

ان التعبيرات السابقة تدل في مجملها على تحكم استعارة [العقل ثراء] في فهم موسى بن ميمون للفرق بين الناس, فالصور المستخدمة في وصف الافكار ومنظوماتها (اي صور مثل الذهب والفضة والجوهر واللؤلؤ والبهرج) كلها قادمة من مجال الثراء المادي والتفاضل القائم على قيم الاشياء المادية. وهو استدلال مهم في تبيين تجريبية فكر موسى بن ميمون نفسه. ان ابن ميمون يهاجم الماديين لقوله بأن فكرهم لا يتجاوز المحسوسات من حولهم غير انه هو نفسه حسب الاستعارات التي شرحت اعلاه ليس فقط محكوما بتجربته المادية والتي تجلت في استعارات مثل [التفكير تحرك من موقع الى لخر] و[التفكير رؤية الافكار] بل بالتجربة الاجتماعية التي يعد الثراء المادي احدى ظواهرها.

عدم اتساق التجارب وتناقضات الفكر أود ان اطرح هنا رأيا حول أثر التجربة في الفكر الفلسفي ومفاده ان التجربة البشرية بأوجهها المادية والاجتماعية والنفسية وغيرها غير متسقة دائما، بل انها احيانا تتعارض تعارضا تاما. هذا التعارض وعدم الاتساق الدائم مع تجارب البشر الحياتية يتسلل من خلال الاستعارات الى الفكر المجرد، وهو ما لا يمكن ان تتم ملاحظته الا بتتبع ما تستتبعه الاستعارات نفسها.

ومثالنا على ذلك ان ابن ميمون قد وقع في تناقض غريب بين رأيين أعتقدهما وصرح بهما في الدلالة فيما يخص مسألة الكمال، ذلك انه رأى في موضع ان الكمال كامن في الانسان وانما على الانسان ان يتحرك (يرتاض) ليخرج هذا الكمال من القوة (أي الامكانية) الى الوجود بالفعل (أي الوجود الواقعي)، في حين انه رأى في موضع أخر ان الكمال قادم من الخارج بحيث ان الفيض قد يفيض في الانسان «عن تكميله لتكميل غيره» (٤٠٦)، بمعنى انه قال حينا بأن الكمال أمر كامن وصفة جوهرية فيما قال في موضع أخر بأنها ليست كذلك بل ان الانسان غير كامل بالطبيعة بل ان هذا الفيض العقلي يجعله كاملا وقد يتسلل منه الى الأخرين فيكملهم ايضا، فما هو المرد المفهومي لهذا التناقض؟

ان التناقض البين هذا مرده، فيما اعتقد، ان ابن ميمون قد استغل استعارتين مختلفتين في مجالهما المصدر، وحيث ان المجال المصدر ينتقل بنية ومنطقا في الاستعارة المفهومية الى المجال الهدف فإن الاختلاف في التجربة الاصلية في المجال المصدر سيؤدي الى اختلاف حتمي في العواقب الفكرية فيما لو كانت هاتان الاستعارتان مستخدمتين في تشكيل مفهوم مجرد واحد، وهو الامر في مفهوم الكمال. ففي الحالة الاولى نجد ان ابن ميمون قد استخدم الاستعارة التالية [الانسان ناقص] و[فيض العقل الالهي إضافة وتكميل:]

* الانسان شيء ناقص
* هناك فيض من خارج الانسان
* هذا الفيض «يكمل» الانسان أي يزيد اليه فيحيل نقصه كمالا

وجلي بلا شك ان ابن ميمون يوظف جانبا أخر من جوانب تجربة «الاضافة» او «الزيادة» التي نعرفها في حياتنا المادية، فكأن ابن ميمون يعتقد بأن هناك حدا من الفيض يجعل من الانسان كاملا وهو حد واضح كحد امتلاء كوب الماء الذي لم يكن ممتلئا فامتلأ إذا اضفت اليه كمية من الماء تملأه. إذن ففي هذا الرأي يقر ابن ميمون بوجود النقص وإنعدام الكمال الكامن، وهو عكس ما يراه في الرأي الثاني، والذي يفيد بإن الكمال شيء كامن في الانسان، وإن بالارتياض والجهد يستطيع الانسان ان يبلغ درجات الكمال، بل ان النبوة نفسها، حسب رأيه، هي مجرد لخراج لكمال النبوة من الامكانية الكامنة (بالقوة) الى الفعل، وهو رأي يفترض استعارة مفهومية اخرى هي تحويل الامكانية الى حقيقة، والتي يقدمها ابن ميمون من خلال فهمنا البسيط للاحتواء حيث ان الانسان بقدرته وجهده يستطيع ان يخرج هذا الكمال الموجود في حاوية الامكانية وينقله الى حاوية الواقع والفعل.

ويمكن رؤية أثر الاختلاف في المجال المصدر في الاستعارة المفهومية في الوصول الى نتائج فكرية مختلفة في تحليل ما صرح به ابن ميمون من اختلافه مع ارسطو في مسألة خلق الكون. وعلى الرغم من الطرح الديني الذي قدم حلا مفهوميا لمسألة بداية الوجود، الا انها ما فتئت تشغل عقول المفكرين, وتعددت الآراء الفلسفية في هذا الشأن فمن يقول، كأرسطو، ان الكون أزلي وليس حادثا، بمعنى انه كان دائما هناك كون، فيما يقول آخرون بحدوث الكون، أي ان الكون كان عدما فوجد من بعد عدم. وابن ميمون، رغم ولائه المطلق لأرسطو في كثير من طرقه في البرهنة على وجود الله تعالى وعلى عدم جسمانيته وعلى وحدانيته، الا انه يخالفه في هذه النقطة، حيث يمضي خلف رأي الشريعة اليهودية القائلة بحدوث الكون.

ولكن كيف لختلف ابن ميمون مفهوميا مع ارسطو حول قضية خلق الكون؟ ان الاختلاف هذا قد تم تقديمه فيما نرى من خلال

بعض الاستعارات البسيطة التي يستخدمها العامة من الناس ولا تتطلب عقلا مفارقا عن العقول البسيطة المتجسدة. فلننظر الى المقدمة الاساسية في قدم العالم حسب أرسطو والتي اثبتها ابن ميمون في دلالة الحائرين بإعتبارها المقدمة السادسة والعشرين «ان الزمان والحركة سرمديان دائمان موجودان بالفعل». فإما كون الزمان سرمديا فإن مرده هو انه لا يمكن ان يقال بأن الزمان قد حدث بعد ان لم يكن، لأن هذا الحدوث نفسه لابد أن يقع في زمان ما، ولذا فإن الزمان مستديم. اما الحركة فيرى ارسطو انها مستمرة لان كل حركة تفترض لزاما حركة سبقتها ويمثل ابن ميمون على ذلك بحركة الحيوان ويرد على من يقول.

الذي يظن بالحيوان انه لم تتقدم حركة المكانية حركة لخرى اصلا ليس بصحيح، لان السبب في حركته بعد السكون ينتهي الى امور داعية لتلك الحركة المكانية، وهي اما تغير مزاج يوجب شهوة لطلب موالف، او هرب من مخالف، او خيال او رأي يحدث له فيحركه احد هذه الثلاثة (٢٦٨)

فنرى هنا ان ارسطو يخلط بين الحركة المكانية والتي هي حركة حقيقية وظواهر اخرى ليست حركة حقيقية وانما تعتمد رؤية الانسان في فهمها على استعارات تقوم على الحركة كمجال مصدر، فمثلا، فإن حركة انسان (ولنقل راشد) من بيته الى بيت صديق له (ولنقل زهران) هي حركة حقيقية اما شوق راشد لزهران فليس حركة وانما هو تجل لاستعارة يمكن تحديدها كما يلي [الافعال مواقع، والحدث، أي الفعل نفسه، هي حركة من موقع الى موقع لخر] فحسب مثالنا نجد ما يلي:

* الذاكرة «تحرك» الشوق عند راشد: حركة مجازية
* الشوق «يحرك» راشد: حركة مجازية
* حركة راشد من بيته الى بيت زهران: حركة حقيقية

ان هذا الخلط في رؤية ارسطو كما يطرحها ابن ميمون بين الحركات الحقيقية وما يعتبر حركات مجازيا وإعتبار الاخيرة حقيقية مثلها مثل الاولى هو الذي انتج لنا هذه المقدمة الفلسفية التي يثبت بها أرسطو سيرورة الزمان والحركة، اي تلك التي تقول ان الوجود حركة دائمة تتضمن الكون والفساد.

اما ابن ميمون فيؤمن بحدوث الكون وهو رأي يقوم ايضا نتيجة لتفاعل استعارات مادية بحتة، ففي رأيه يمتنع القول بإن الزمان والحركة امران سرمديان لأن تلك صفة الله وحده، ويرد ابن ميمون على من يرى رأي ارسطو في الزمان والحركة بإعتقاده انه لا يمكن قبول استعارة [الزمن تحرك] التي تفترض تناقض رأي من يقول بقدم الزمان ويسأل أسئلة مثل «ولكن متى خلق الله الزمان وماذا قبل ذلك؟» بقوله ان الزمان «تابع للحركة» (٣٠٥) والتي هي تتبع ما يتحرك الذي هو مخلوق محدث فلذا يلزم ان يكون الزمان والحركة مخلوقين محدثين وليسا قديمين سرمديين. الا ان ابن ميمون، وان ارجع ارسطو الى مادية مفهوم الزمان واعتماده على الحركة المادية، لم يلاحظ نفسه فالقول ان الزمان «من جملة المخلوقات» يفترض مجازيا ان الزمن شيء موجود ولكنه غير موجود وحده بل انه مرتبط بالحركة، وحيث ان كل الاشياء، ومن بينها الحركة، مخلوقة من قبل الله فإن الزمن نفسه مخلوق. ويرد عمن يسأل عن الله «قبل» خلق الزمان بقوله

وان هذا الذي يقال كان الله قبل ان يخلق العالم الذي تدل لفظة «كان» على زمان، وكذلك كل ما ينجر في الذهن من امتداد وجوده قبل خلق العالم امتدادا لا نهاية له، كل ذلك تقدير زمان او تخيل زمان، لا حقيقة زمان، اذ الزمان عرض بلا شك، وهو عندنا من جملة الاعراض المخلوقة كالسواد والبياض.(٣٠٥)

فرغم ان ابن ميمون لا يرفض هذه الاسئلة الا انه يقول انها تصورات مخادعة فحقيقة الزمان (لاحظ ان «الحقيقة» نفسها فكرة استعارية تقوم على فكرة الجوهر الذي يميز الحقيقيات من المزيفات ومن غير الموجودات) انه تابع للحركة وحيث ان الحركة ليست موجودة فالزمان ليس موجودا، وان مثل هذه التخيلات تدخل تحت اطار «تقدير زمان» او «تخيل زمان».والعجيب ان ابن ميمون يعتقد ان الربط بين الحركة والزمان هو ربط حقيقي وليس استعاريا لذا فإنه يرفض فك هذا الربط بالقول ان الزمن موجود قبل خلق الكون لأن مثل هذا القول يلزم بالقدم فيقول «لانه متى اثبت زمانا قبل العالم لزمك اعتقاد القدم، اذ الزمان عرض، ولابد له من حامل فيلزم وجود شيء قبل وجود هذا العالم الموجود الان. ومن هذا هو الهرب» (٣٠٦). هذا هو اذن الاختلاف الاساس بين ارسطو وابن ميمون في قضية الزمان أهو قديم ام محدث، وهي كما رأينا تقوم على اساس مادي بحت، فرأي ارسطو يعتمد على استعارة ان [الزمن حاوي] لذا فإنه يحتوي كل وجود حتى وجود الله قبل خلق الكون (ولذا يمكن السؤال حول ما قبل خلق الكون، ووجود الله الدائم)، اما ابن ميمون فيقيم رأيه على استعارة اخرى بسيطة ايضا وتقوم على اساس ان [الزمن مخلوق] وحيث ان كل مخلوق حادث فإن الزمان لا يمكن ان يكون سرمديا بل حادثا خلقه الله من بعد عدم.

خاتمـــة :

سعت هذه الورقة نحو تتبع مظاهر التجسد في التفكير الفلسفي من خلال دراسة تحليلية لبعض آراء الفيلسوف القرطبي ابن ميمون في كتابه «دلالة الحائرين»، وعلى وجه الخصوص في رؤيته لطبيعة العقل وعملية التفكير العقلي. انطلقت هذه الدراسة من منظور تجسد التفكير والمفاهيم الفلسفية، الذي يفترض ان معرفتنا ببنية الجسد والمادة تحكم التفكير الفلسفي وطبيعة المفاهيم والقضايا الفلسفية المجردة كالزمن والعقل وغيره. وقد بينت ان رفض ابن ميمون التجسد القائم على الصور المدركة كصورة الفيض وصور تجسيم الله كاليد والعين وغيرها لا يعني غياب هذا التجسد أبدا لديه، فالتجسد عنده يقوم على مستوى

«مخططات الصور»، كاستعارة [التفكير تحرك]، التي يشكل مخطط الصورة «التحرك» المجال المصدر فيها.

تساءل لاكوف وجونسون في كتابهما (الفلسفة في الجسد) حول عدم قدرة ارسطو على رؤية مجازاته المفهومية قائلين ان نظرية ارسطو حول الاستعارة لم تمكنه من ان يرى مجازاته المفهومية التي يستخدمها، ولم تمكنه نظريته من ان يرنو ببصره في لاوعيه الذهني وان يدرك انه كان يستخدم استعارات مفاهيمية. والتساؤل ذاته ينطبق على ابن ميمون الذي كان من أهم اهداف تدوين كتابه دفع الاستعارات التي يستخدمها عامة الناس وبعض مفكري اليهود وغيرهم في إدراك الله، الا انه بالرغم من ادراكه لهذه الاستعارات الا انه لم يستطع ان يرى الاستعارات الاخرى التي استخدمها هو نفسه كما تبين من خلال تحليل استعارات العقل عنده.

وقد يتساءل البعض «ولكن هل الاستعارات الا غطاء لحقائق حقيقية؟» والجواب ببساطة هو ما يلي. لنتخيل للحظة واحدة اننا كبشر لا نتحرك على الاطلاق واننا نعيش في عالم لا يعرف الحركة أبدا. ترى هل سنتحدث عن «الانطلاق» من أفكار معينة، و«الوصول الى» نتائج، و«اتباع الطرق المستقيمة» في التفكير؟ ان كل صفات التفكير التي تقوم على مفهوم الحركة والتي نعتقد انها جزء حقيقي من فهم العقل ليست حقيقية في الواقع، فهي تابعة للتجربة الجسدية، وهذا جانب من معنى القول بتجسد فهم الانسان للعقل والعمليات العقلية. ان تجربة الجسد هي الذي تمسك بزمام تجربة العقل.

وإذن رغم أننا نتحدث على نحو أعم، فإن العقل البشري حاول قدر استطاعته الفرار من أسر المادة بنية ومنطقا وفعلا الا انه رغم العداء الظاهري للتجسيم كما رأينا عند ابن ميمون فإنه لم يكن امامه الا التجربة المعيشية، المادية أساسا، كي يبني عليها رؤيته لكيفية عمل العقل. ان الامر الاساس الذي يتبدى من التحليل السابق ومن أي تحليل لاحق يتقصى التجسد في الفلسفة وغيرها من مظاهر التفكير هو في رأيي ضرورة التواضع: التواضع تجاه واقعنا كبشر نعيش بأجسامنا وبحياة ذهنية واجتماعية واقتصادية وسياسية وغيرها من مستويات الحياة الاساسية، التواضع الذي يدفع باتجاه الاعتراف بأن المشروع الفلسفي (الميتافيزيقي على وجه الخصوص) انما هو محاولة ذهنية، رائعة أجل، لكنها ليست مجردة كما تعلمنا وكما تقبلنا هذا الامر بإعتباره حقيقة صحيحة لا يأتيها الشك من جانب. التواضع والاعتراف بأن الحياة البشرية التي نعيشها قد انتجت الكثير من منظومات الافكار انتاجا تم من خلال الاستعارة. الجسد هو البطل في هذه المحاولة،فالأفكار هي اشياء صغيرة وكبيرة، قريبة وبعيدة، واضحة وغامضة، منيرة ومعتمة، قد يصل اليها المرء وقد يعينه من يعينه الى الطريق السليم، وقد يضل في طريقه ولا يصل ابدا. اضف الى ذلك ان المجتمع وقيمه وايديولوجياته قد تسللت ايضا، فالفلاسفة، مثلا، هم رأسماليو سوق الافكار، أثرياء بوجود نفائس الافكار لديهم، وهم، كابن ميمون، نخبة، يحافظون على ما يمتلكون و لا يفشون أسرارهم للجمهور الذي يعرض بضاعة مزيفة في كثير من الاحوال. هذه الخلفية الاجتماعية هي التي تبرر مثلا إعتبار ابن ميمون ان بعض الناس ليسوا بشرا أصلا، فيقول مثلا عن بعض سكان الشمال الاوروبي والجنوب الافريقي مشيا وراء ترتيب استعاري (يقوم على ان المستوى الاعلى افضل من المستوى الذي هو أسفل منه)

ما هؤلاء عندي في مرتبة الانسان، وهم من مراتب الموجودات دون مرتبة الانسان، وأعلى من مرتبة القرد، اذ قد حصل لهم شكل الانسان وتخطيطه وتمييز فوق تمييز القرد(٧١٥).

أمام مثل هذه الآراء والتي هي ليست الا عواقب لتفاعل مجازات مختلفة يلزم التواضع فعلا، بمعنى التخفيف من غلواء اعتبار الاستعارات حقائق. ان الاستعارات خطيرة حيث تجعلنا نصدق ما ليس حقيقيا، وتجعلنا نرى اشياء ما كنا نراها لو لم تكن هذه الاستعارات موجودة. ان الانعتاق من المادة والجسد أمر محال، بل ان فكرة الانعتاق نفسها مجازية، ندركها من تحرر الماديات من القوى التي تحاول تحديد حركتها، ومهما سعينا نحو الانعتاق فإن كل ما نفعله لا يربو على تتبع منطق الانعتاق. الانعتاق المتجسد.

قائمة المراجع والمصادر

العربية :

ابن ميمون، موسى (بدون تاريخ): دلالة الحائرين (تحقيق د. حسين أتاي)، مكتبة الثقافة الدينية (مكان النشر غير مذكور).

الحراصي، عبدالله (١٩٩٩-أ): الاستعارة: التجربة والعقل المتجسد (عرض لمسار الفلسفة التجريبية ١٩٨٠-١٩٩٩)، مجلة نزوى، العدد ٢٠ (ص ٢٥-٣٥).

الحراصي، عبدالله (١٩٩٩-ب): التحليل النقدي لصدام خطابين ودلالاته الاجتماعية، مجلة نزوى، العدد ١٨ (ص ٦٣-٧٨)

الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبدالكريم: الملل والنحل، بيروت: دار المعرفة.

ولفنسون، أ. (١٩٣٦): موسى بن ميمون حياته ومصنفاته، مصر: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

الاجنبية :

Chicago and London: The University of Chicago Press (1990) Fox, M.
Maimonides: Studies in Methodology, Metaphysics, and Moral Philosophy,
Interpreting
Chicago University Press: Chicago and London. :(1987) Johnson, M.
Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason,
The
1991) Perspectives on Maimonides, Oxford: Oxford University Press.
Kraemer, J. L. (ed.,
Chicago: Chicago University Press. :(1980) Lakoff, G. and Johnson, M.
Metaphors We Live by,
in the Flesh, New York: Basic Books. :(1999) Lakoff, G. and Johnson, M.
Philosophy
Maimonides, London and New York: Routledge. (1990) Leaman, O.
Moses

١ . سأستخدم القوسين المعقوفين [...] للاشارة الى أن ما بينهما يمثل استعارة مفهومية وليست لغوية.

وجه المثقف في خطاب ابن رشد

مُلاحَظاتٌ حوْل الفِكر الفَلسَفِي في المغْرِب

يحيى بن الوليد *

إن دعاوى «نهاية المثقف»، في إطار ما يعرف بخطاب النهايات، لم تفعل سوى أن أكدت، وربما بقوة، على ضرورة الثقافة والمثقفين، ويكمن مصدر هذه الضرورة في ارتباط الثقافة بالهوية خاصة في الثقافات «المغلوبة» و«المهددة» مثلما نجد في العالم العربي والإسلامي. وتتأكد مشكلة الهوية، وبشكل جلي، على صعيد العودة إلى التراث الذي يعد «قضية القضايا»، ويشرح إدوار سعيد في كتابه «الثقافة والامبريالية» إن الثقافة «مصدر» من «مصادر الهوية»، اضافة إلى أنها «مصدر صدامي» كذلك. وهو (أي إدوار سعيد) يستخلص هذا المعنى «للثقافة» من حالات «الرجوع» إلى الثقافة (ذاتها) والتراث(١).

ومن هنا فإن التراث لا يمثل حافزا من ناحية نسقه النظري الخالص أو مجاله التاريخي المحدود. هناك الفكر العربي بـ«إشكالاته المتعددة» و«ايديولوجيته المعاصرة» و«نزعاته المادية» و«ثابته ومتحوله» و«وثورته وعقيدته»... الخ، بكلام آخر: هناك الحاضر الذي يلون قراءة التراث أو المجال التراثي المشروط بمقتضياته التداولية الأساسية. الحاضر الذي يؤثر في علاقات التناص الموجبة التي تصل ما بين الماضي والحاضر، أو ما بين تاريخية القارئ وتاريخية المقروء. ثم إن هذا الحاضر. أو «تحدياته»، هو الذي يجعل العودة إلى التراث ذات «معنى ومعنى درامي» كما يقول محمد عابد الجابري أحد أبرز المشتغلين على التراث(٢). وفي هذا المنظور فان ما أبدع رجالات التراث، دون أن نغفل ما تعرضوا له من قمع واضطهاد، هو ما عجزنا عن الإتيان بمثله في وقتنا الحاضر الذي اشتد فيه «استئسار الإبداع» و«تحقير العقل»، ومن هنا يمكن أن نفهم تضارب المواقف والنتائج على مستوى قراءة التراث، وعلى مستوى مكانته ذاتها ضمن لائحة القضايا التي تستأثر بالفكر العربي المعاصر. وفي جميع الحالات فإن الموقف الذي يدعو إلى «القطيعة» مع التراث بدعوى «التاريخانية» أحيانا والاندماج في العصر وحركته التقدمية أحيانا أخرى. يظل وعلى أهميته، «ضئيل» التأثير مقارنة بدعاوى العودة للتراث من أجل «تمثل» أفكاره التي نعتقد أنها «تجيب» على أسئلة الهوية/ الحاضر. من الجلي إذن أن التراث ليس مشكلا نظريا أو معرفيا. وإنما هو مشكل معقد تتداخل فيه عوامل عديدة مما يجعل من القراءة فعلا تأويليا مركبا دون أن نغفل هنا مدى «التباس» هذا الفعل بالأطر الثقافية والتاريخية لدارسي التراث. بالإضافة الى المتغيرات العالمية التي تتدخل بدورها في توجيه القراءة، قراءة التراث التي

* ناقد وكاتب من المغرب.

تعنينا هنا. ولا بأس من الإشارة إلى خطاب «ما بعد الحداثة» وسعيه، في إطار العولمة وما ينجم عن آلياتها من تبعثر، إلى ضرب فكرة «التمثل» من أساسها، وذلك بالتركيز على فكرة الكشف عن المتناقضات وزرع الشك، إن التمثل عنصر أساس، إضافة إلى انه قرين مشكلة الهوية التي سلفت الإشارة إليها، عنصر يشكل دعامة الفكر القرائي للتراث وفي ضوء فكرة التمثل يمكن أن نفهم لماذا يتم التركيز في التراث طبعا، على جانب دون سواه، وعلى شخصية دون سواها من الشخصيات الأخرى. وكل ذلك في إطار من البحث عن «النماذج» التي تختلف من دارس لآخر حسب موقف كل دارس من التراث. وحسب «الوعي القرائي» (la coscience Listante)(٣) إذا جازت عبارة هانس جورج جادامر - H.G Gadamer الذي يسند هذا الموقف.

في هذا السياق يمكن أن نفهم التركيز الذي حصل على ابن خلدون في فترة السبعينات- من هذا القرن- لدرجة أن هناك من اعتبر ذاك العقد بأنه عقد ابن خلدون والخلدونية. ومن المؤكد انه تحكمت عوامل كثيرة في قراءة ابن خلدون وقتذاك، ويمكن تلخيصها في طبيعة «المناخ السائد» الذي كان يحفز على تتبع «تصورات» صاحب «المقدمة» حول «الواقع» و«الثورة» و«الدولة» و«تكوين المجتمع» و«مناط السلطة»... الخ. ولما نقول بأن عقد السبعينات كان عقد ابن خلدون فهذا لا يعني أن قراءة التراث الخلدوني قد توقفت نهائيا. فهذه القراءة لا تزال متواصلة وقد تأثرت بمتغيرات الحاضر وأسئلته المغايرة بدءا من «الإحكام النظريّ الهائل»، في مجال العلوم الإنسانية ومعطى «الأصولية الإسلامية» في الثقافة العربية المعاصرة. وأما عقد التسعينات فقد شهد عودة لافتة لابن رشد (١١٢٦- ١١٩٨) وبلغت العودة ذروتها مع الذكرى المئوية الثامنة لوفاة فيلسوف قرطبة التي تم إحياؤها خلال العام ١٩٩٨. وهي السنة التي شهدت أيضا اعادة تحقيق الكتب الأساسية لابن رشد. وأشرف على المشروع، وفي إطار مركز دراسات الوحدة العربية، المفكر المغربي محمد عابد الجابري ومثل هذا المشروع (الكبير) يعبر عن طموح إعادة قراءة نصوص فيلسوف قرطبة، وفي الواقع فان الاهتمام بخطاب ابن رشد لا يعود إلى عقد التسعينات ذاته أو الذكرى المئوية الثامنة لوفاة صاحبه. وإنما يعود إلى الأفق الرشدي ذاته... إضافة إلى أنه اهتمام ضارب الجذور سواء في الثقافة العربية أو الثقافة الغربية، وذلك من خلال ما يعرف بالرشدية اللاتينية. لقد أثار فيلسوف قرطبة إشكاليات كبرى مثل إشكاليات العقل والدين، الخاصة والعامة، السلطة الثقافية والسلطة السياسية... الخ، ولا تزال هذه الإشكاليات مطروحة بإلحاح على ثقافتنا المعاصرة، وكأن ابن رشد عاش- على مستوى الزمان الفلسفي- قبلنا بثمانية عقود. إنه كان يعبر وقتذاك عن «الحداثة المستحيلة» كما يقول آلان دي ليبيرا (A..DELIBERA) والتي يظهر أن المجتمعات الإسلامية المعاصرة بعيدة عن أطروحاتهخا(٤)، من هنا منشأ الاهتمام المتزايد بخطاب ابن رشد.

ويرجع هذا الاهتمام بابن رشد إلى مكانته الخاصة، إذ أن هناك من يرى بأن موته كان علامة على موت التفكير الفلسفي عند المسلمين.. فهو «آخر الفلاسفة العرب» و«الشعاع الأخير»، ولذلك هل نحكم عليه بأنه ينتمي «كليا للتاريخ» مع محمد اركون حين يقول: «ويبدو لنا (أي ابن رشد) كمفكر منغلق داخل حدود المعقولية القروسطية أو العقلانية القروسطية، بمعنى آخر: فانه قد أصبح الآن ينتمي كليا للتاريخ. وبالتالي فلم يعد ممكنا «استخدامه» اليوم من أجل حل المشاكل والتحديات التي تواجهنا. فعقلانيته لم تعد عقلانيتنا. هذا على الرغم من انه كان يمثل العقلانية والحداثة في زمنه وبالنسبة لعصره»(٥). أم نردد مع علي حرب، حول الفكرة نفسها، في دراسة له حول محمد أركون، قوله: «نعم نحن نفكر، اليوم،، بصورة مغايرة لتفكير القدامى من يونان وعرب. ولكن لا يمكن لنا أن نفكر من دونهم، حتى ولو مارسنا التفكير ضدهم»(٦)، وفي هذا المنظور فإن ابن رشد «لم يمت»، ثم ان فكره يمكن أن يدرس باعتباره «فلسفة» ولا يبقى حكرا على «تاريخ الفلسفة»(٧)، وهنا يمكن أن نطرح السؤال الأساس الذي صاغه آلان دي ليبيرا: «كيف يمكن لنا أن نكون رشديين؟»(٨). ومعنى ذلك ان الدارس العربي، سواء لخطاب ابن رشد أو غيره، لا يهمه أن يطرح السؤال حول ما اذا كانت لدينا فلسفة في العصور الوسطى، ومدى إسهامها في تاريخ الفلسفة. ثمة- كما أشرنا من قبل- الحاضر الذي يفرض عليه العودة إلى التراث بحثا عن الاستعارات المعرفية وعن «الإجابات» على بعض الأسئلة الكبرى التي تعصف بالثقافة العربية المعاصرة. ولذلك فإنه حتى محمد أركون لا يسلم من تأثير الحاضر حين يتعلق الأمر بـ«المؤمنين التقليديين» كما يسميهم تارة أو «الحركيين الأصوليين» تارة أخرى. وهنا يظهر له ابن رشد «دليلا كبيرا»، بلغته- و«شخصية إسلامية كبيرة» للاستماع إلى هؤلاء ومحاورتهم(٩). وفي السياق نفسه يمكن أن نفهم «تحديده» للدور الذي يرسمه لابن رشد (والفلاسفة العرب

الآخرين) والمتمثل في الحث على المزيد من التسامح والصرامة الفكرية والانفتاح الثقافي، وذلك من أجل دحض ما يسميه أركون نفسه «الصورة السلبية والعنجهية» التي يشكلها الإنسان الأوروبي (أو الغربي) عن الإسلام والثقافة العربية(١٠)، وألا يحق لنا أن نتساءل هنا: كيف يمكن لابن رشد أن ينتمي «كليا للتاريخ»؟

وفي الواقع فان العودة إلى ابن رشد لم تتوقف منذ أن نشر المستشرق ارنست رينان كتابه حول «ابن رشد والرشدية» العام ١٨٥٢ والذي نقله عادل زعيتر إلى العربية بالقاهرة عام ١٩٥٣. وكما أن هذه العودة لم تتوقف داخل الثقافة العربية منذ ما يقرب من مائة عام. وإذا كان فرح أنطون قد ألف كتابا حول «ابن رشد وفلسفته» عام ١٩٠٣ مستهلا إياه قائلا: «لا نعلم كيف يستقبل أبناء العصر هذا الكتاب في هذا الزمان»(١١) فإن مثل هذا السؤال، على ما كان يخفيه من خوف واحتراس. لم نعد نسمع به اليوم. لقد اتسعت دائرة قراءة ابن رشد بوتائر منهجية متسارعة وخلفيات مختلفة (علمانية، ليبرالية، سلفية، وماركسية...)، أصبح معها فيلسوف قرطبة يمثل «حالة هرمينوطيقية» تسمح لنا بطرح أكثر من سؤال حول مشكلة القراءة ومقولاتها ومنطلقاتها. وفي ضوء هذه الدائرة تتكرر أسئلة كثيرة حول «ابن رشد اليوم؟» و«ماذا بقي من فلسفته؟» و«كيف فهم من طرف هذا المفكر أو ذاك؟»... وفي هذا الصدد تتضارب القراءات وعلى نحو يمكن الحديث معه عن «صراع التأويلات» أخذا بأحد عناوين دراسات بول ريكور، وعلى نحو يغدو معه كذلك ابن رشد فيلسوفا لا يضاهيه أي فيلسوف- على أرض الإسلام- من ناحية ما تعرض له من سوء فهم وافتراء كما يقول آلان دي ليبيرا.(١٢)

وحتى نستجلي بعض علامات هذه «الحالة الهرمينوطيقية» فإننا آثرنا الوقوف عند بعض القراءات التي عنيت بفلسفة ابن رشد في النصف الثاني من عقد التسعينات، وقبل ذلك لا بأس من الإشارة إلى ثراء الخطاب الرشدي وتنوعه، وهو تنوع يخفي وحدة معينة، ويمكن الاستئناس هنا بما كان الراحل جمال الدين العلوي قد سماه، في مقدمة كتابه «المتن الرشدي». بـ«النظرة الأفقية الكلية» تجاه التراث الرشدي. ومثل هذه النظرة، كما يشرح صاحب الكتاب، تنتقل بدارس تراث ابن رشد من التعاليم والمنطق وصناعة الطب، إلى العلم الطبيعي والفلسفة الأولى، ومن الأخلاق والسياسة إلى الفقه والأحوال والأصول والكلام. وكما ان المتن الرشدي تتوزعه صور متنوعة أو أشكال متعددة في التأليف. تتراوح بين المختصرات، والجوامع، والتلاخيص والشروح، والتعاليق، والمقالات، والمؤلفات الموضوعة. بالإضافة إلى تنبيه صاحب الكتاب إلى ان ابن رشد لم يقتصر على النظر في الارث الفلسفي لأرسطو فحسب، بل أقدم أيضا على شرح وتلخيص واختصار مؤلفات علماء وفلاسفة آخرين إسلاميين، وغير إسلاميين، أمثال افلاطون، وبطليموس واقليديس، والاسكندر، وجلينوس، وفورفوريوس، وابي نصر الفارابي، وابن سينا، والغزالي، وابن رشد الجد، وابن تومرت، وابن باجة.(١٣) من الجلي إذن أن المتن الرشدي غني ومتداخل، ويهمنا هنا أن نكتفي بفهم بعض الدارسين المغاربة لفلسفة ابن رشد، وبالتالي النموذج الذي يستخلصونه من فلسفته، ويظهر أن هناك اختلافا جليا بين المغاربة والمشارقة على مستوى قراءة ابن رشد. فالمشارقة (المصريون) يستندون في قراءاتهم لابن رشد على مطلب التنوير. إن ما يركزون عليه لا يفارق التأكيد على «الاستنارة» و«أنوار العقل» أو «الاستنارة العقلية». وهم بتركيزهم على التنوير، في منحاه العام، يحاولون الرد على «الأصولية الإسلامية» التي أصبحت «واقعا ثقافيا وتاريخيا»، مما فرض على المثقف أن يعيد النظر في خطابه سواء داخل الجامعة أو خارجها، والتنوير، كما يعبر عن ذلك جابر عصفور، تلميذ طه حسين وأحد أكبر المدافعين عن راية التنوير في مصر، هو من أجل التصدي «للمفكراتية» و«رمال الإظلام الكثيف»(١٤)... وهؤلاء وهم يدافعون عن التنوير، يعلقون آمالا عريضة على الدولة وإن كان البعض يشترط فيها أن تكون «مدنية»، وفي جميع الأحوال فإن هذا موضوع طويل، ويهمنا أن نشير إلى أن هذا التنوير هو ما يعيد بعض المفكرين المغاربة النظر فيه، إن التنوير تعرض، ويتعرض، لانتقادات كثيرة في إطار ما يعرف بـ«ما بعد الحداثة»، وينتقد من الأساس الذي قام عليه وهو العقل(١٥)، إن مشكلة الدولة أو «آلة الدولة» أو علاقة المثقف بالسلطة، لا تزال مطروحة بقوة على المثقفين المغاربة، ولا تزال هذه المشكلة توجه العديد من الكتابات والدراسات، ثم ان المثقف المغربي ظل دائما محسوبا عل المعارضة، ومن هنا يمكن أن نبحث، في نظري، عن تفسير لتركيز بعض الدارسين المغاربة على جانب المثقف في خطاب ابن رشد، ويمكن أن نؤول أيضا بأن هذا الموضوع يعبر عن بعض وجوه السؤال الملح حول المثقف المغربي من ناحية علاقته بالسلطة بشكل عام. إضافة إلى أن معالجة مثل هذا الموضوع قد تتلبس بعض أشكال «الإنسداد السياسي»

الذي نعيشه في المغرب «الراهن». وموضوع المثقف يكتسي أهمية بالغة، يقول الباحث السوسيولوجي الطاهر لبيب في هذا الصدد: «والأعمال الكبيرة التي أنجزت حول تكوين العقل العربي أو المفكر العربي يجب ألا تفهم على أنها أعمال حول تكوين المثقف العربي، المثقف ككائن اجتماعي غائب أو مطرود منها لأن حضوره ليس من صلب اهتمامها».(١٦) ولذلك فان أطروحة المثقف في علاقته بالدولة، تعفينا من تلك النظرة المبسطة لـ«نكبة» ابن رشد. النظرة التي تنصرف الى القول بأن فيلسوف قرطبة: «لم يكن شهيدا للفكر، بل عاش منعما في كنف السلطان باستثناء عشرين شهرا نفي فيها إلى «أليسانة» حين غضب السلطان عليه، لكنه عاد بعدها قاضيا ومقربا من بلاط الحكام على نقيض المفكرين الأخرين الذين تعرضوا للنفي معه»(١٧) ونكبة المفكر، كما يقول أحد المتحدثين عن ابن رشد، ليست الدليل الأهم على عظمة فكره، ولكنها حتما الدليل القاطع على انحطاط الفكر وانتشار الغباء في المجتمع الذي يعيش فيه المفكر ويكتب(١٨). وفي الواقع فإن نكبة ابن رشد امتدت إلى عشرات سنوات كما يلاحظ المفكر المغربي محمد عابد الجابري.(١٩) وأطروحة المثقف تجعلنا ننظر الى المشكل، بشكل أعمق، وعلى نحو يمس فلسفة ابن رشد والحاضر في آن. وهو ما يمكن أن نستخلصه من قراءة محمد عابد الجابري نفسه، وعلي أومليل وعبدالفتاح كيليطو كذلك. إلا أنه تجدر الإشارة إلى كتابات أخرى مغربية عنيت هي الأخرى بالخطاب الرشدي على نحو ما نجد عند الراحل جمال الدين العلوي في كتابه «المتن الرشدي» الذي سلفت الإشارة إليه. وبنسالم حميش في دراسات متفرقة، ومحمد المصباحي الذي نشر مؤخرا «الوجه الحداثي لابن رشد» (١٩٩٨) ومن قبل «إشكالية العقل عند ابن رشد»(١٩٨٨)... خصوصا وان ابن رشد «شخصية ذات قيمة تداولية» بالنسبة للمغاربة كما يقول طه عبدالرحمن، ومصدر هذه القيمة ان هذه الشخصية ذات وجود تاريخي وفكري بالنسبة لهؤلاء.(٢٠) ونحن عندما نقول بـ«القراءة المغربية» فإننا لا نسلم بـ«الفاصل المطلق» بين المشرق والمغرب، إلا أن هذا لا يمنع من الحديث عن «الخصوصية» التي تؤثر في القراءة ذاتها والخلفيات التي تسندها، فالكتاب الأخير. مثلا. حول «الوجع الحداثي لابن رشد» يصوغ فيه صاحبه تصورا للحداثة الفلسفية التي يقول انه يأخذها في معناها الحالي لا التنويري. ويضيف بأن هذه اللحظة الحالية من الحداثة تتميز بالمرونة والقابلية للاختلاف والتساكن مع التراث. ويعلق بأن «عقلانية» اليوم أضحت مرنة للغاية، ولم يعد للبرهان والعلية والضرورة والذاتية والعقل الواحد تلك القيمة التي كانت لها من قبل، فعصرنا الحالي- والقول دائما له- هو أقرب ما يكون إلى الغزالي وابن سينا وابن عربي منه إلى ابن رشد، على أن أهم انجاز قام به ابن رشد، في نظره، هو إرساء العقل النظري في قلب الشريعة.(٢١) ويبقى أن نشير إلى أن بحث «الوجه الحداثي لابن رشد» لا يشغل إلا حيزا صغيرا. ذاك أن الكتاب- وكما يقول صاحبه في نص المقدمة- يتضمن أبحاثا متباينة في بواعثها ومقاصدها، بالاضافة إلى أن القراءة، التي تنتظم الأبحاث، هي أقرب إلى القراءة «المحايثة» منها إلى القراءة «المحدثة» التي يغري بها العنوان، ولابد من التأكيد أيضا، وقبل الانتقال إلى قراءات هؤلاء، على أن ما سيهمنا هو قراءات هؤلاء ذاتها وليس نصوص ابن رشد، ولا أحد يشك، في وقتنا الحاضر، في أهمية الفكر القرائي وصراع التأويلات، إن المشكل هو مشكل القراءة، مشكل: (كيف نقرأ التراث؟) دون أن نفصل ذلك عن معرفة (ماذا نقرأ؟) كما يقول التفكيكيون.

لنبدأ إذن من محمد عابد الجابري وقراءته لنكبة ابن رشد، ووجه المثقف ضمن هذه النكبة، وللإشارة فهذا الأخير واحد من المفكرين الذين يؤكدون الإنتقال من الخلدونية إلى الرشدية، لقد سبق له أن أنجز دراسة مستقلة حول «العصبية والدولة»(١٩) عند ابن خلدون، وكل هذا قبل أن يصبح اسمه مقرونا بمشروعه الكبير «نقد العقل العربي» الذي كرسه لدراسة تكوين العقل العربي ونظمه المعرفية ومستوياته السياسية، وهو في ثلاثة أجزاء وينتظر أن يصدر الجزء الرابع منه. ولقد فتح هذا المشروع نقاشات لم يفتحها أي مشروع درس التراث العربي. وتعرض صاحبه لانتقادات عنيفة في أحيان. وأحيان كثيرة، وسبب ذلك ان صاحبه دشن عهدا قرائيا جديدا صدم الحساسية الثقافية السائدة خاصة تلك التي «تؤدلج» التراث. ومن بين الانتقادات التي وجهت له انه لم يدرس موضوع المثقف ضمن تكوين العقل العربي، وهو ما سيلتفت إليه في كتابه «المثقفون في الحضارة العربية»(١٩٩٥) الذي يدرس فيه محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، وهذا الكتاب في نظري من أهم الكتب التي نشرها مفكرنا بعد «العقل السياسي العربي: محدداته وتجلياته»(١٩٩٠) (نقد العقل العربي.ج٣) وهو، في هذا الكتاب يعرض لأطروحة المثقف الذي سيصطدم بآلة الدولة. غير أن ما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن صاحب «نحن والتراث» لن يلتفت

إلى موضوع المثقف بسبب هذا الانتقاد أو غيره. فهو مفكر نسقي، ولا يمكن أن نفصل بين دراساته، ان خطابه موحد، وان كنا لا نعدم بعض العلامات الدالة على تطوره، وفي هذا السياق يمكن أن نفهم ربط البعض بين هذا الكتاب والجزء الثالث من «نقد العقل العربي» أي «العقل السياسي العربي» حتى وإن كانت هذه العلاقة لا تقدم نفسها بشكل مباشر، ويمكن الربط بينهما من ناحية إحدى الخلاصات التي توصل إليها مفكرنا في الكتاب الثاني حين يقول: «إن المسألة بالنسبة إلينا تتلخص في القضية التالية: كل كتابة في السياسة هي كتابة سياسية متحيزة، ونحن متحيزون للديمقراطية والتحيز للديمقراطية في الدراسات التراثية يمكن أن يتخذ احدى سبيلين: إما ابراز «الوجوه المشرقة» والتنويه بها والعمل على تلميعها بمختلف الوسائل.. وإما تعرية الاستبداد بالكشف عن مرتكزاته الايديولوجية (الاجتماعية واللاهوتية والفلسفية). وقد اخترنا هذه السبل الأخيرة لأنها أكثر جدوى. إن الوعي بضرورة الديمقراطية يجب أن يمر عبر الوعي بأصول الاستبداد ومرتكزاته...»(٢٢) ويضيف محمد عابد الجابري أن «تعرية أصول الاستبداد ومرتكزاته» يندرج ضمن مشروعه العام «نقد العقل العربي»(٢٣)، بالإضافة إلى أن مفكرنا يشير في نص مقدمة «المثقفون في الحضارة العربية»، الى الاستراتيجية العامة التي تحركه، وينعتها بـ«استراتيجية التجديد من الداخل» (تجديد ثقافتنا من الداخل».(٢٤)

يعتمد محمد عابد الجابري مقولة «المثقف»، ويدافع بها عن أطروحة كتابه المشار إليه قبل قليل، وعلى هذا المستوى فهو ليس من الذين يتركون البياضات، فقد نتفق معه أو نختلف. خاصة من حيث النتائج، إلا أنه لا يمكن دحض دراساته، فهي تظل متماسكة من ناحية المنهج، وهو يعبر، في نص المقدمة، عن «شعوره بالفراغ» حينما بدأ يفكر في موضوع: المثقفون في الحضارة العربية، ومصدر هذا الشعور، في نظره دائما، أن العبارة لم تجد في ذهنه مرجعية ترتبط بها، فهي مهزوزة ولا سند لها، ولذلك فهو يتصور أن المسألة تستلزم بناء مرجعية لمفهوم المثقف في الثقافة العربية.(٢٥) والمرجعية في تصوره قرينة مطلب التبيئة: تبيئة مقولة المثقف التي هي مقولة عصرية حداثية، وفي الواقع فإننا لا نجد هذه المقولة في تراثنا، وانما نجد ما يوازيها أو يعبر عنها من تسميات مثل «الأديب» و«الفقيه» و«حامل القلم»... وإذا كانت مقولة «المثقف» تقودنا إلى كتابات انطونيو جرامشي (١٨٩١- ١٩٣٧) التي مال إليها المثقفون العرب بعد هزيمة العام السابع والستين(٢٦)، فإن محمد عابد الجابري يتحفظ في هذا الصدد. إذ يقول: «إن وجهة نظر جرامشي جديرة بالاعتبار فهي آراء تجديدية في النسق الماركسي نفسه، وأهم من ذلك أنها مهمة، ولكنها مع ذلك محكومة بالنسق الذي تنتمي إليه وبالتالي تفرض على الباحث توصيفات معينة وتمارس عليه نوعا من الهيمنة تجبره على الاتجاه بالبحث الوجهة التي تخدم النسق الذي تشكل هي جزءا منه، وذلك على حساب الرؤيا الحرة للواقع كما هو»(٢٧) ويضيف بأن فهم جرامشي للمثقف يجعلنا «ننخرط في عملية هي أقرب إلى تفسير التاريخ العربي الإسلامي منها إلى البحث عن طريقة لتوظيف مقولة «المثقفين». بحمولتها المعاصرة، في التماس نوع من الرؤيا أوضح للحياة الثقافية في هذه الحضارة»(٢٨) وفي الواقع فإن تصورات جرامشي هي ذات بعد «إيحائي». مثلما أنها- في جانب منها- ذات صلة بإيطاليا مثل دراسته حول «المسألة الجنوبية» التي يعتبرها ادوارد سعيد أهم دراسات انطونيو جرامشي. لكن في مقابل ذلك يعتمد محمد عابد الجابري دراسة جاك لوكوف «المثقفون في العصر الوسيط» الصادرة في الخمسينات، ثم دراسة آلان دي ليبيرا «التفكير في العصر الوسيط». وللإشارة فهذا الأخير، وقد سلفت الإشارة اليه من قبل، يعد من أبرز المشتغلين على الفلسفة في العصر الوسيط خصوصا وأن هذا العصر لا يرتبط- في نظره- بالزمان المسيحي والزمان اليهودي فحسب، وانما بالزمان الإسلامي أيضا، لقد حاول- كما قيل عنه- إزاحة ستار النسيان عن الدور الحاسم الذي لعبه الإرث الفكري العربي الإسلامي، خصوصا الرشدية بكل تياراتها اللاتينية واليهودية.(٢٩)

وعملية الأخذ بالمقولات تبدو (مبررة)، وهي التي تمنح القراءة طابع «الإحكام النظري» مثلما تجعلها قرينة الانتاج المعرفي والضبط المفهومي. ثم إن الفلسفة لم تعد «تأملا» كما كان يقال. وإنما صارت خلقا للمفاهيم، ومن المؤكد أن مثل هذا السؤال الكبير المطروح على الفكر الفلسفي العربي المعاصر. هو ما يجعلنا نسأل حول الغاية من التبيئة التي أشار إليها محمد عابد الجابري، وقبل ذلك تجدر الإشارة إلى الأطروحة الأساسية في الدراسة. ويمكن تلخيصها في مناط «السياسة» التي يعرض في ضوئها صاحب الدراسة لمفهوم المثقف في التراث. يقول في هذا الصدد: «وإذا نحن رجعنا إلى تاريخ محن العلماء في

الإسلام، فإننا سنجدها ذات أسباب سياسية، وفي الأغلب الأعم منها، فليس هناك في الإسلام من العلماء من تعرض للاضطهاد والمحنة من طرف الحكام من دون أن يكون لذلك سبب سياسي».(٣٠) وأما بالنسبة لنكبة ابن رشد، فهو يقول: «إن سبب النكبة لا يمكن أن يكون إلا سياسيا».(٣١) والنص السياسي الوحيد لابن رشد هو «جوامع سياسة أفلاطون»، أما كتاب «السياسة» لأرسطو فلم يستطع ابن رشد الحصول على ترجمته العربية التي تمت في المشرق، ويضيف محمد عابد الجابري: ان فيلسوف قرطبة لم يلجأ إلى شرح جمهورية افلاطون إلا بعد أن يئس من الحصول على كتاب «السياسة» لأرسطو. ويضيف في موقع آخر أن المشروع الفلسفي لابن رشد كان يتحرك في النطاق الأرسطي وحده، معتبرا ما قبل أرسطو مرحلة «ما قبل العلم» لكون الفلسفة والعلم فيها لم يكونا يعتمدان اليقين والبرهان بل مجرد الرأي الذي يعتمد الجدل في الغالب».(٣٢) و«المسألة المنهجية»، حسب محمد عابد الجابري، التي واجهت فيلسوف قرطبة هي تحويل نص افلاطون من محاورة تعتمد الجدل الى نص يعتمد التحليل والتركيب، وأيضا التخلي عما لا يدخل في قول العلم، كالحكايات الاسطورية وما شابه. وهذا ما جعل كتاب جوامع سياسة أفلاطون، في نظر محمد عابد الجابري دائما، أحسن كتاب في السياسة في الإسلام. وأعمق من الكتب الأخرى المؤلفة في الموضوع وأكثر منها التصاقا بالواقع العربي الإسلامي. ولا يستثني مفكرنا إلا مقدمة ابن خلدون التي تتجاوز السياسة إلى العمران البشري جملة. ومصدر هذه المكانة اللافتة (أي جوامع سياسة أفلاطون) لهذا الكتاب تكمن في طبيعة الشرح التي تنتظمه. إلا أن كلمة شرح ينبغي التركيز على مدلولها العميق، لأن الأمر يتعلق بـ«هيئة جديدة» لنص الجمهوية. فـ«جوامع سياسة أفلاطون» ليس مجرد شرح أو تلخيص، انه بلغة الجابري دائما نص افلاطوني لكن أعيد بناؤه بطريقة حررته من القضايا الميتافيزيقية والأقاويل «غير العلمية». فابن رشد لم يسجن نفسه في الإطار الذي تحرك فيه افلاطون، بل لقد تصرف كـ«شريك في انتاج النصّ». سيصير النص الأفلاطوني وبعد «إهمال» المدخل والخاتمة وتعويضهما بأشياء من عند ابن رشد، نصا سياسيا محضا، وستتم «تبيئته» في الحقل الثقافي الحضاري العربي الإسلامي. وفي هذا السياق يمكن أن نشير مع ماجد فخري في كتابه «ابن رشد فيلسوف قرطبة» إلى استهلال ابن رشد كتاب الجوامع بتعريف العلم السياسي (أو المدني) وبيان صلته بالعلوم النظرية، على طريقة ارسطو لا على طريقة افلاطون.(٣٣) وعلى مستوى آخر حذف ابن رشد منه ما حذف، وأضاف إليه ما أضاف من إشارات إلى وقائع وأحداث من تاريخ العالم العربي والإسلامي والأندلسي خاصة، ومثال محمد عابد الجابري على ذلك إشارة ابن رشد إلى ثورة قرطبة على المرابطين وقيام حكم جماعي فيها من كبار قضاة الفقهاء والأعيان. إضافة إلى أن نص ابن رشد ليست فيه أية إشارة أو عبارة فيها ثناء أو إشادة بالخليفة الموحدي وانجازاته، هذا هو السبب الأول في النكبة أما السبب الثاني فيستخلصه محمد عابد الجابري من علاقة ابن رشد بشخص يخاطبه في نص الإهداء ويرى (أي الجابري) انه هو يحيى أخو المنصور، والأكثر من ذلك يفترض أن هذا الأخير هو الذي طلب من ابن رشد تلخيص سياسة أفلاطون في اطار التمهيد لحركته.(٣٤) وابن رشد بدوره كان ينشد الإصلاح في الحكم والسياسة كما نشده في مجال العقيدة الدينية والعلم والفلسفة ولذلك سيحاكم، وهو لم يحاكم ولم تصادر كتبه ولم تحرق بسبب «الدين» الذي اتخذه خصومه غطاء، ظلما وعدوانا، كما جرت بذلك عادة المستبدين وسدنتهم وإنما حوكم بسبب هذا الكتاب الذي أدان فيه الاستبداد بدون هوادة.(٣٥) ومن هنا فإنه لا يمكن أن نقول إن نكبة ابن رشد تعود إلى «أسباب شخصية» بينه وبين المنصور كما يتصور البعض (٣٦). إن المسألة تتجاوز «الأسباب الشخصية ذاتها» ذلك ان الدولة دائما- كما يقول عبدالله العروي في مقدمة كتابه «مفهوم الدولة». مجسدة في شخص أو في أشخاص، فهي عرضة لآفات الحياة البشرية، وأي تساؤل عنها تساؤل عن مستقبلها وتطورها، أو لنقل - مع الجابري - إن هذه الأسباب تلتبس بالإصلاح الذي نشده ابن رشد في مجال الحكم والسياسة كما نشده في مجال العقيدة الدينية والعلم والفلسفة.(٣٧)، ومن هنا ستكون تلك «القطيعة» بين ابن رشد والفارابي التي يشرحها محمد عابد الجابري قائلا بأن فيسلوف قرطبة قد قطع مع نوع «الكلام» الذي تكلمه الفارابي في السياسة والمدينة الفاضلة وليدشن خطابا جديدا في العلم المدني، يواجه السياسة بموقف سياسي صريح وشجاع.(٣٨) وهنا يمكن القول مع الباحث عبدالسلام بن عبدالعالي. في كتابه «الفلسفة السياسية عند الفارابي»، بأن هذه الفلسفة (السياسية) لم تستطع أن تبدع نماذج أخلاقية نابعة من صميم الممارسة الاجتماعية كما كانت تتم داخل المجتمع

الإسلامي(٣٩). هذا بالإضافة إلى أن الفارابي أراد- كما يضيف عبدالسلام بن عبدالعالي- ان يستلهم الفلسفة الإغريقية، ويقرأها في ضوء ما يمليه عليه واقعه الإسلامي لكنه لم يقع على الروح الانتقادية عند أفلاطون، وإنما ظل سجين الروح التعليمية عند المعلم.(٤٠)

من الجلي إذن أن «الظروف الإسلامية» كان لها تأثير واسع في عملية الشرح، إضافة إلى فكرة «فردانية الفلاسفة»، ويشرح عبدالله العروي هاتين الفكرتين قائلا: (ونستحضر نصه على طوله لأهميته): «ننتبه هنا إلى أن هذه النتيجة بالذات (أي فردانية الفلاسفة) ليست هي التي وصل إليها فلاسفة اليونان الكبار، إذ لا وجود للفردانية في مدينة أفلاطون غير أن التطورات التي حصلت بعد قيام امبراطورية الأسكندر وانهيار الجمهوريات الإغريقية دفعت الناس إلى تأويل المذهب الأفلاطوني تأويلا فردانيا. والى اعتبار الجمهورية الأفلاطونية، لا كمخطط إصلاحي لدولة فعلية، بل كأسطورة تعين الفرد على تلمس طريق النجاة بنفسه ولنفسه، فتأثر الفلاسفة المسلمون بتلك التأويلات النيوأفلاطونية لأنها كانت توافق أحوالهم وظروفهم، يحق لنا أن نقول إن تأثير الظروف الإسلامية في فهم الفلسفة السياسية اليونانية كان أكبر من تأثير الفلسفة ذات الطابع اليوناني في إدراك الفلاسفة المسلمين الوضع المحيط بهم»(٤١) ثم إن فكرة الشرح كفيلة بأن تشرح لنا قلة المباحث السياسية في تراثنا مقارنة مع أبحاث أخرى مثل النفس والطب، وفي الواقع لا يزال هذا الوضع قائما في الوطن العربي، إذ لا نألف المراكز والمعاهد والمؤسسات ذات الصلة بالأبحاث السياسية التحليلية والاستراتيجية.

ويمكن أن نقول، في خلاصة قراءة محمد عابد الجابري لنكبة ابن رشد، إن مصدر هذه النكبة نصه السياسي الوحيد، ومعنى ذلك أن الثقافة بالنسبة للدولة أداة أثيرة للسيطرة والهيمنة، ولذلك لم يجد المثقف بدا من الخضوع لهذه اللعبة، فالأمر يتعلق إذن بإكراهات وإرغامات، وأما بالنسبة للغاية من التبيئة فتتمثل في البحث عن النموذج والمثال، وفي هذا الصدد يمكن أن نرجع إلى خلاصة ما توصل إليه محمد عابد الجابري، وإن بخصوص محنة ابن حنبل، وذلك حين يقول: «ومازالت الوضعية في خطوطها العامة كما كانت بالأمس، لنختم إذن بالقول إن علاقة المثقفين بالسلطة بالأمس (معتزلة وأهل السنة) أشبه ما تكون بعلاقة المثقفين بالسلطة اليوم (سلفيين أصوليين وعصريين حداثيين). أما جوهر هذه العلاقة فهي بالأمس واليوم «التناوب» على خدمة سيطرة الدولة وهيمنتها»(٤٢)، ولذلك أهم ما يبقى هو هذا الموقف، موقف المثقف الثابت الذي يمكن أن نفيد منه في تدبر العلاقة مع السلطة التي تريد للمثقف أن يظل مجرد «بوق» لها.

أما القراءة الثانية التي تستوقفنا في إطار رصد مفهوم المثقف في خطاب ابن رشد، في الفكر الفلسفي المغربي المعاصر طبعا، هي الدراسة التي أنجزها الدكتور علي أومليل في كتابه «السلطة الثقافية والسلطة السياسية»(١٩٩٦). وعلي أومليل مفكر معروف بدراساته الجادة ذات الصلة بالتراث وغير التراث. وهذه الدراسات، بأسئلتها النابهة، جعلته يحتل مكانة مهمة في خارطة الفكر العربي المعاصر، وللإشارة فهو بدوره مر من جسر الخلدونية اذ سبق له أن أنجز دراسة حول «الخطاب التاريخي» عند ابن خلدون، غير أنه بدا- في هذه الأطروحة- «أكاديميا صرفا». بل إن ما سعى إليه- وبلغته- هو «تجنب الالتباس بين العصور والأفكار»(٤٣) «الخلط بين عصور التاريخ والنظم الثقافية المختلفة».(٤٤) وما يهمه كذلك، كما ورد في نص المقدمة، هو «تحديد المجال التاريخي والثقافي الذي أنتج داخله الخطاب الخلدوني». ومعنى ذلك أنه كان يسعى على أن ينأى بقراءته عن المقايسات والتماثلات التي لا تخرج عن دائرة تمجيد الذات أو التأكيد على السبق التاريخي وقداسة الماضي. إلا أن القراءة التي تنتظم دراسة «السلطة الثقافية والسلطة السياسية» تنحو منحى آخر كما سنلاحظ ذلك بعد قليل. ويبقى أن نشير هنا الى أنه إذا كان محمد عابد الجابري لا يشير في دراسته السالفة إلى أن قراءته لا تعدو أن تكون مجرد تأويل، فإن علي أومليل يشير الى هذا التأويل مؤكدا أهميته في ذات الوقت، وهو يقول (أي علي أومليل) في مفتتح دراسة (مستقلة) له حول ابن رشد: «كثيرا ما اتخذ الذين يدرسون التراث طريقة في البحث لا تعدو أن تكون شرحا، أي أن يعمدوا إلى آراء هذا المفكر أو ذاك، يستعرضونها ويشرحونها شرحا لا يكاد يخرج عن أن ما قاله المفكر القديم، يعودون هم ليقولوه بكلام آخر ولا تتغير سوى التعابير».(٤٥)

وتتضمن دراسة «السلطة الثقافية والسلطة السياسية»، وهي التي تهمنا هنا، مجموعة من الدراسات المتفرقة، لكن ثمة ما يوحد بينها، وتجدر الإشارة إلى أن القراءة التي تنتظمها «نسقية». وهي لا تحيد عن ثابت المثقف والسلطة، ثم إن أغلب هذه الدراسات تتمحور حول التراث. وأول ما يستوقفنا في هذا

الصدد عنوان الدراسة «السلطة الثقافية والسلطة السياسية». ولا نقف عند هذا العنوان من موقع نقدي أدبي فنقول بأنه يمثل «عتبة» أو يفتح «شهوة» القراءة، ان بيت القصيد هو «الواو» العاطفة التي تصل تركيبيا ودلاليا ما بين السلطتين، ولذلك: ما هي الدلالات التي تستغرقها هذه الواو؟ هل هي تفيد المعية؟ أم الضدية؟ أم ما بينهما؟. وفي ضوء الدراسة فإن الحالة الثانية هي الغالبة، إن المثقف يعاني مشكلة السلطة المتمثلة هنا بآلة الدولة. فهو لا يقوى على إعلان موقفه بشكل مباشر، بل يبديه بشكل مداور كما في حالة ابن رشد كما سنلاحظ بعد قليل. وفي أحيان أخرى لا يعلنه نهائيا سواء بشكل مداور او مباشر، لكن مع ذلك تعصف به آلة القمع وتلوي به السلطة، وهو وان كان سياسيا مع اختيار الدولة. فإنه يريد أن يكون خارج آلتها تأكيدا لمبدأ « الاستقلالية» كما في حالة الجاحظ الذي آثر «احتراف الأدب» على «مزاولة الكتابة» في دواوين الحكام، وغاية القول هنا إن الواو العاطفة لا تفيد البتة انه ثمة حدود فاصلة بين الثقافة والسياسة؛ لأن العلاقة بينهما ليست علاقة «حدود». وإنما هي علاقة «وجود». فالمثقف لا يمكن له أن يتخلص من السياسة، فهذه الأخيرة هي مثل الهواء الذي نتنفسه دون أن ندركه، والمثقف لا يعيش مفارقا للسلطة، فهي تحاصره وتلون خطابه، وهو يتحرك على أرضها وفي حال عدم التوافق معها فإنه يسعى إلى تشكيل سلطة مضادة هي- في آخر المطاف- سلطة المثقف حين يحصر دوره في مزاولة النقد بدلا من المسايرة والاندماج. والسلطة هنا ليست بالمعنى الفوكوي (نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي الراحل ميشال فوكو) الذي يقود إلى ميكروفيزيائيات السلطة، واستراتيجيات الخطاب، وتداخل المعرفة والحقيقة.. إن السلطة هنا «مشخصة»، إضافة إلى ذلك فهي مدعمة بـ«أجهزة الدولة الايديولوجية» إذا جازت عبارة لويس ألتوسير. ولذلك لا يملك المثقف إلا أن يتكيف مع هذه السلطة خاصة حين تظهر «أنيابها» وتتفاوت هنا أساليب التكيف والمراوغة تبعا لتفاوت المثقفين في علاقاتهم مع الدولة.

وفي ضوء هذا التحديد يمكن أن نعرج على مفهوم المثقف في الدراسة، وقبل ذلك، وكما هو معروف، هناك ما يزيد على مائة وستين تعريفا للثقافة، وهناك أكثر من زاوية يمكن الإستناد إليها في معالجة هذا المفهوم، وحتى ان كان علي أومليل يحترس بخصوص مقولة المثقف، طالما انها مقولة حداثية معاصرة كما لاحظنا مع محمد عابد الجابري كذلك، فإنه لا يسلم منها كما سنلاحظ فيما بعد، ويبقى أن نشير إلى أن الأطروحة، وعلى نحو ما يبدو لنا، التي تحرك الدراسة هي اصطدام المثقف بآلة الدولة، الدولة التي تتدخل بـ«عنف» من أجل تثبيت، ما يسميه علي أومليل في إطار الحديث عن محنة ابن حنبل، «دولنة» العلم الشرعي وترسيم مؤسسة القضاء وفرض مذهب الدولة الكلامي(٤٦) ويهمنا هنا فكرة «الدولنة» وغايتها المتمثلة بضبط المجتمع وتوجيه علاقاته، إضافة إلى أن عملية الدولنة هي قرينة سياسة الدولة بمخططاتها التي تريد أن تجعل من المثقف مجرد «وسيط» بينها وبين العامة التي شكلت مصدر خطورة مستمرة لها.

وتجدر الإشارة إلى أن علي أومليل يؤكد أهمية خطاب ابن رشد، وهو ما يتأكد من قوله بأن فيلسوف قرطبة رفض ما أنجزه فلاسفة الإسلام، وما أنجزه هؤلاء لم يكن في نظره (أي ابن رشد) سوى تحريف للفلسفة «الحقة». أي فلسفة ارسطو الخالصة، فخلطوها بالأفلاطونية تارة، وبالشريعة تارة أخرى، في عملية تأويل وجمع مفتعلين. ويضيف علي أومليل أن الغاية من رفض ابن رشد القراءة الإسلامية الأرسطية كانت هي إنشاء خطاب خارج الخطاب الفلسفي الإسلامي المعهود. مثلما يضيف ان هدف مشروع شرح ابن رشد لأرسطو إنما هو «إعادة الهوية» إلى الفلسفة، أي إلى العلم الحق، القائم على منطق «البرهان» وليس على ظنيات خطابية(٤٧) وإذا كان محمد عابد الجابري يستخلص الموقف السياسي لابن رشد من «شرحه» لنص «جمهورية أفلاطون» فإن علي أومليل لا يستخلصه من هذا الشرح، فهذا الأخير يصنف كتب ابن رشد صنفين: ١ - كتب يشرح فيها أرسطو، وهي أقسام ثلاثة: الجوامع والتلاخيص والتفاسير. ٢ - كتب نقدية يستعمل فيها كل المعارف المتضمنة في كتب الشروح، ويوجهها ضد طائفتين من المفكرين خاصة: الفلاسفة الإسلاميين، والمتكلمين، وكلا الصنفين من الكتب يهدفان- في نظره دائما- إلى إقرار مشروع محدد.(٤٨)، وعلى الرغم من تمييزه بين هذين الصنفين من الكتب فإنه يقر بتداخلهما على مستوى الهدف الذي يجعل منهما كلا موحدا في خطاب ابن رشد، ويخلص الإشكالية الرشدية في كونها تدور داخل الأمة. تنطلق من مشروع إصلاح، وفي حدود مفهوم الإصلاح كما يقرر داخل الفكر الديني الإسلامي.(٤٩) فعلي أومليل لا يساير إذن تلك التصورات التي تقول إن آراء فيلسوف قرطبة ومواقفه جاءت متضمنة في شروحاته فحسب، ويبقى أن نسأل: أين تكمن المواقف السياسية لابن رشد؟، يجيب علي أومليل هنا قائلا: «إن

الذي نراه هو ان أفكار ابن رشد السياسية لا توجد، على عكس ما قيل، ضمن شروحه على كتابات أرسطو في السياسة بل ينبغي البحث عنها في صنف آخر من كتبه غير «الشروح»: أي في كتبه التي وضعها لنقد المتكلمين. وهنا يجب أن نقوم بنوع من إعادة التركيب النظري لكي نستخرج الآراء السياسية لابن رشد، وهي تختلف تماما عن آراء أساتذة أرسطو»(٥٠)، وأما الآن فانه يمكن أن نسأله السؤال حول أسباب هذا النقد، وخلاصة علي أومليل هنا: هي أن نقد ابن رشد الأشاعرة والغزالي الأشعري كان نقدا بكيفية غير مباشرة لمؤسس السلطة الموحدية في المغرب ابن تومرت الذي اذاع المذهب الأشعري في هذه البلاد.. ورسمته الدولة التي انبنت على دعوته، والذي جعل من قضية إحراق المرابطين كتاب الغزالي «الإحياء فرس رهانه السياسي»(٥١) ومعنى ما سبق أن ابن رشد لم يستطع التصريح باسم ابن تومرت فالتجأ إلى هذا الأسلوب غير المباشر. وهذا شيء مشروع وقتذاك بسبب موجات القمع السافرة التي عصفت بالكثيرين.

ومن أول وهلة يظهر لنا أن قراءة علي أومليل تختلف عن قراءة محمد عابد الجابري، وفي الواقع كلاهما يركز على الموقف السياسي لابن رشد، فهما متفقان على مستوى المنبع، لكنهما مختلفان على مستوى النتائج المرتبطة بالتأويل، وتأويل كل واحد منهما يكمل- في نظرنا- الآخر، ويؤكد من ثم ثراء النص الرشدي والتأويل في ذات الوقت. وفي هذا الصدد هل يمكن القول بأن علي أومليل حاول من خلال هذه الدراسة الرد على قراءة محمد عابد الجابري كما ذهب إلى ذلك البعض.(٥٢) وكما يمكن أن نستنتج فور الانتهاء من قراءة الدراسة، غير أنه تجدر الاشارة هنا إلى أن علي أومليل كان قد أشار في حوار قد أجري معه، في أعقاب نشر الدراسة، بأن التفكير في الأبحاث المتضمنة فيها تعود إلى ما يزيد عن عقد من الزمن أي قبل ظهور دراسة محمد عابد الجابري بسنوات، ولكن هذا لا يعفي من الحديث عن لعبة الإحالة على الأسماء، والمراجع، وهي مسألة تستحق وقفة متأنية وتطرح أكثر من علامة استفهام، وقد عبر مفكر في حجم محمد أركون عن هذه المسألة بوضوح تام قائلا: «ولكن للأسف فإن المثقفين العرب (والمغاربة بشكل خاص) لا يستشهدون ببعضهم البعض، إنهم يأنفون من ذكر أسماء بعضهم بعضا، ربما يخشون من إرضاء البعض إذا ذكروا البعض الآخر وأهملوه. وربما كانوا يريدون مراعاة الحساسيات، وهذا شيء وارد في الأوساط الثقافية والجامعية. إنهم يريدون تحاشي المعارك الجدلية إذا ما ذكروا اسم هذا المثقف وأهملوا ذكر المثقف الآخر. كل ذلك قد يجوز، ولكن هذا الانغلاق السكولاستيكي داخل الذات يكلف ثمنا باهظا على صعيد الحياة الثقافية والمناقشة العلمية في المجتمعات العربية بشكل عام».(٥٣)

من الجلي إذن أنه على الرغم من اختلاف القراءتين على مستوى المصدر الذي يستخلص منه الموقف (موقف ابن رشد تجاه الدولة) فإن هاتين القراءتين تلتقيان في إمكانية توظيف مفهوم المثقف في تراثنا، هذا وإن كان علي أومليل يحترس بخصوص مثل هذا التوظيف طالما أن مفهوم المثقف يرتبط بمرجعية أوروبية. وكأن الأمر هنا يتعلق بـ«محدودية التراث» على مستوى استيعاب مفاهيم الحداثة. وهو ما تخف حدته عند محمد عابد الجابري لكن في إطار دعوى «الانتظام داخل التراث». والسؤال الذي يمكن أن نطرحه هو التالي: هل يسلم علي أومليل من «الفهم المعاصر» في قراءته؟ وقبل ذلك فهو- في نظري- يلتقي مع محمد عابد الجابري في كون المثقف «منخرطا» في قضايا عصره، لكنه «مستقل»- أو ينبغي أن يكون ذلك- بمواقفه تجاه الدولة على ما في هذا القول من تناقض ظاهري. فالمثقف يعين فاعليته تجاه الدولة ومخططاتها وما ترسمه للمثقفين والرعايا، وعلي أومليل، وإن كان يطرح في كتابه «في التراث والتأويل» في أثناء الحديث عن الفكر الخلدوني، مسألة «معرفة حدود التأويل» بحكم أن اهتمام المثقفين العرب بتراثهم المكتوب ليس من قبيل معرفة العلم بذاته. بل للدفاع عن هوية جماعية، ذلك أن التأويل يفرض نفسه منذ البداية.(٥٤) فهو بدوره، خصوصا في دراسته حول «السلطة الثقافية والسلطة السياسية». ينزاح عن هذه الحدود إلى ما يسميه أحد دارسي التأويل أمبرطو ايكو بـ«التأويل المفرط» (Surinterpretation)(٥٥). وقد نجد لذلك تبريرا وعند علي أومليل نفسه حين يقول في حوار أجري معه على هامش ندوة «ابن رشد ومدرسته في الغرب الإسلامي» (كلية الآداب/ الرباط، أبريل ١٩٧٨): «إننا لم ننفصل هيكليا ولا ذهنيا عن الماضي كما هو الشأن بالنسبة لمجتمعات أخرى وهذا ما يفسر بطبيعة الحال، الحدة التي تتناول بها مسألة التراث هذه».(٥٦) وفي هذا السياق يمكن أن نركز على أطروحة «المثقف الديمقراطي» التي بدت لنا موجهة لقراءته، في نص المقدمة، إلى عبارة «تجديد العقل العام لكي يتقبل القيم الديمقراطية». وفي السياق نفسه إشارته إلى أن «الالتزام الأول للكاتب هو الالتزام

بالديمقراطية، وبعدها فليختلف المختلفون».(٥٧) وخلفية الديمقراطية هي التي حركت أيضا كتابه «في شرعية الاختلاف» (١٩٩١)، حين راح يبحث في دلالات الاختلاف: اختلاف المثقف المسلم مع الآخر (أقليات غير مسلمة) سواء في موقع القوة أو الضعف، واختلاف المذاهب الإسلامية في تعاطيها للأصول والفروع وما إذا كانت توحد بين المذهب والسلطة؟ وللإشارة هناك عودة قوية لمسألة الديمقراطية من داخل الفلسفة السياسية والتراث الفلسفي اليوناني ذاته. وهي عودة لافتة في الفكر انجلوسكسوني مقارنة مع الفكر الفرنسي، وفي هذا الصدد يمكن الحديث عن الأبحاث الرصينة للمفكر اليهودي ليو ستراوس (١٨٩٩- ١٩٧٣) الذي لقب بـ«الفيلسوف السياسي». والذي ارجع أزمة الفكر الحديث إلى القطيعة التي تمت بين الفلسفة السياسية الحديثة والفلسفة السياسية الكلاسيكية، مثلما ألح على أن مشكلة الفلسفة السياسية لا تنفصل عن مشكلة الفلسفة ذاتها. دون أن تغفل تشديده الكبير على افلاطون وتلميذيه الفارابي وابن ميمون، فهؤلاء يمثلون المنابع العميقة لفكره.(٥٨) وان هناك تصورات أخرى ترى أن الديمقراطية تجلت عند السوفسطائيين أكثر مما تجلت عند سقراط وأفلاطون وارسطو، وهو ما لم تعودنا عليه كتب تاريخ الفلسفة.(٥٩)

أما القراءة الثالثة التي تستوقفنا بخصوص النص الرشدي فهي قراءة ناقد أدبي هذه المرة ويتعلق الأمر بعبد الفتاح كيليطو الذي فتح أفاقا جديدة في مجال قراءة التراث الأدبي والسردي بشكل خاص. وأننا اصبحنا نعيش في زمن تحول فيه أكثر من ناقد إلى ما يعرف بـ«النقد الثقافي». أي الناقد الذي لا يتقوقع في إطار الدرس الأدبي الضيق. وهذا ما ينطبق على كتاب «لسان آدم» لعبدالفتاح كيليطو. ويهمنا في هذا الكتاب مقال تحت عنوان «ترحيل ابن رشد». ومعالجته لابن رشد تختلف جذريا عن معالجة محمد عابد الجابري وعلي أومليل. إننا إزاء قراءة تستند إلى استراتيجية مغايرة. إننا لسنا إزاء مفكر يسعى إلى «تشخيص» أنساق الفكر وأعطاب السلطة، وبالتالي اقتراح حلول، وإن في منظور غير جاهز. وذلك من أجل الاسهام في الإجابة على الأسئلة الملحة التي تستأثر بالمرحلة. إننا أمام قراءة يظهر أنها تسعى في المقام الأول الى «المتعة». إلا أن هذا لا يعني أنها قراءة تفتقد إلى الخلفيات المنهجية والثوابت المعرفية التي تسند عادة فعل القراءة وتمنحها من ثم بعض الفاعلية والقدرة على استنبات الأسئلة الممكنة، ان نص «لسان آدم». ككل انجازات عبدالفتاح كيليطو، يعكس فهما معنيا لتاريخية القارئ وتاريخية المقروء والأنساق المعرفية/ الأنطولوجية التي تصل ما بينها. ومع عبدالفتاح كيليطو تغدو الحياة تأويلا، وان كل ما هناك لايعدو أن يكون تأويلا على تأويل، التأويل الذي يحرك الإنسان والتاريخ، التأويل الذي «نحيا به». والتأويل عند عبدالفتاح كيليطو يقوم على- ما يسميه- هانس جورج جادامير بـ«التطبيق» (Application) الذي هو مظهر مكون (بالكسرة والشدة على الواو) للفهم، الفهم الذي يقوم بدوره على أساس فينومنبولوجي(٦٠).والتطبيق هنا لا يحصر مشاكل التأويل في المنهج أو المناهج فحسب، هناك الذات أيضا «الوساطة المطلقة» (مُقَدَّمَةٌ فى لِمِ فجِ) ما بين التاريخ والحقيقة. تلك الوساطة التي يراها هيجل في أساس الهرمينوطيقا(٦١) من هنا فإن «لسان آدم» هو في جانب منه، «لسان كيليطو» أيضا.

وأهمية قراءة عبدالفتاح كيليطو في كونها تلتفت إلى موضوع «الترحيل» بخصوص ابن رشد، أي الى موضوع لا يدخل عادة في إطار الاهتمام بالإشكالات الكبرى عند ابن رشد مثل «الفصل ما بين الحكمة والشريعة» أو خلود النفس أو الشرح... الخ وموضوع «الترحيل» يدخل بدوره في إطار النكبة التي تحدث عنها محمد عابد الجابري وعلي أومليل، ويبحث صاحب«الأدب والغرابة» في نسق الترحيل.. وهو لا يركز على بعد المثقف في خطاب ابن رشد، هو يتحدث عن الفيلسوف ويكرر عبارة «فيلسوف قرطبة» على امتداد الدراسة. وإن كان يشير الى «حرق كتب الفلسفة» و«الأوامر السلطانية» و«تشتت التلاميذ» و«شراسة الناس من العامة وهم يطردون ابن رشد بسفالة من خارج قرطبة». وعنصر الفيلسوف في خطاب ابن رشد لا يخفى عن ذهن علي أومليل الذي سلفت الإشارة إليه، بل هو يرى انه من النادر أن يجتمع الأمران في شخص واحد فيكون فقيها وفيلسوفا.(٦٢) ويضيف: «إن المفارقة في الشخصية الثقافية لابن رشد، هي أنه كان يصبح ويمسي على الناس وهو «يلعب» دور الفقيه، ثم هناك الوجه الآخر، وهو شخصيته الثقافية الحقيقية، كما كان يراها لنفسه: وهي انه فيلسوف يعطي لعلمه الفلسفي القيمة الأولى»(٦٣) والخلاصة هنا أن الفيلسوف ليس هو المثقف، لكنهما اجتمعا في شخصية ابن رشد، ويمكن أن نستأنس هنا بالتمييز اللافت الذي أقامه ليو ستراوس. وقد سلفت الإشارة إليه قبل قليل. بين المثقف والفيلسوف: فالأول مفهوم سياسي وأخلاقي، أما الثاني فهو يسعى الى المتعة، وحتى

إذا ما سعى إلى غيرها فلا يسعى إليه في المقام الأول.(٦٤) ولقد كان وراء نكبة ابن رشد شرحه لكتاب «جمهورية افلاطون» وفي هذا الشرح كشف عن موقفه كما لاحظنا في القراءتين السابقتين، أما ابن رشد في قراءة عبدالفتاح كيليطو فهو كما سنرى- يسعى إلى الفلسفة أو يبدو مهموما بها.

ويقول عبدالفتاح كيليطو في مفتتح نص «الترحيل»: «في شهر مايو ١١٩٩م تحرك موكب جنائزي في مراكش اتجاه قرطبة، طوال أيام وأيام. سار الموكب عبر الجبال والوديان حتى البحر المتوسط، ثم: بعد أن قطع المضيق، تابع سيره البطيء والشاق حتى عاصمة الأندلس، هناك دفنت جثته، جثة ابن رشد والواقع ان هذا دفن ثان، لأن الإمام دفن شهورا قبل ذلك، في مراكش، هو الذي كان يتأرجح بخصوص حشر الأجساد، قد أخرج إذن من القبر ورحل إلى المدينة التي ولد بها».(٦٥) وإذا ما سألنا حول سبب هذا الترحيل فإن عبدالفتاح كيليطو يجيب قائلا: «يمكن تأويل هذا القرار بأنه تكريم للفيلسوف. وطريقة للاعتراف بقيمته، وتشريف ذكراه، غير انه من وجهة نظر أخرى، يمكن كذلك الاعتقاد بأن جثة ابن رشد لم يكن منظورا إليها بوصفها منبعا للكرامات والنعم، فلم يحتفظ به في الأرض الافريقية، وطرد من جنوب المتوسط، وفي القبر الذي ظل فارغا يقال إنه دفن به الولي أبو العباس السبتي».(٦٦).

ويضيف كذلك: «لا ابن عربي، ولا ابن الحكم، ولا ابن جبير بمستطيع تخمين أن ترحيل جثمان ابن رشد، سيكون له بالنسبة لنا نحن، مدلول دقيق: رفض ارسطو، وترحيل الفلسفة إلى اللاتين»(٦٧) وفي ضوء هذه الفكرة ويمكن أن نستحضر نعت محمد عابد الجابري فلسفة ابن رشد بأنها «فلسفة مستقبلية». ومعنى ذلك انها أقرب إلى فكر عصر النهضة في أوروبا على الرغم من ارتباطها بارسطو، وهل هناك فيلسوف لا يرتبط بأرسطو بشكل من الأشكال كما يضيف صاحب«نحن والتراث».(٦٨)

وخلاصة عبدالفتاح كيليطو أن: «دفن ابن رشد لم ينته بعد».(٦٩) وهي خلاصة لافتة، ومفادها أن حدث «الترحيل» لا يزال قائما. وهو ما يمكن أن نلاحظه في محاولات «اغتيال العقل» وطمس العقلانية، إضافة إلى الاضطهاد الذي تعرض له بعض المفكرين مثل «ترحيل» المفكر المصري المستنير نصر حامد أبوزيد، من هنا إذن كان دفاع القراءات المشرقية (المصرية بشكل خاص) عن معطى التنوير في أثناء التعامل مع الخطاب الرشدي أو غيره من الخطابات الأخرى التي تسمح بمثل هذه الآليات الدفاعية، وهو ما لا نلاحظه في المغرب لاعتبارات تاريخية وثقافية محددة، ويظهر أن خلاصة كيليطو (السالفة) يمكن أن تفيد أيضا أن حدث «الترحيل» لا يزال أفقا للتأويل، لكن في المنظور الذي يفضي إلى التأكيد على أهمية الخطاب الرشدي ذاته. ان ابن رشد في قراءة عبدالفتاح كيليطو يسعى الى مزاولة الفلسفة عكس ابن رشد في قراءة كل من محمد عابد الجابري وعلي أومليل الذي يسعى (أي ابن رشد) إلى تكريس أفق النقد/ نقد الانسداد والاستبداد اللذين تفرضهما آلة الدولة القامعة التي ترى في المثقف ما يهدد علاقتها مع العامة التي هي مصدر تمركزها وتسلطها، وهذه إشكالية لا تزال قائمة، وإن كان مفهوم المثقف قد تغير جذريا بسبب الزلزلة التي تعرض لها من أساسه.

الهوامش والإحالات

١ - ادوار سعيد: الثقافة والامبريالية، ترجمة د. كمال أبوديب، الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص٥٩.

٢ - د. محمد عابد الجابري: المسألة الثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٤، ص٩١.

٣ - Hans George. Verite et Methode. Seuil ١٩٧٦. P89.

٤ - Alain de Libera: la ohilosphie medievale. Puf. 2eme edition. 1995. P165.

٥ - محمد أركون: الإسلام والحداثة/ مواقف ٥٩- ٦٠، صيف- خريف ١٩٨٩، ص٢١.

٦ - علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ١٩٩٥، ص٩٣.

٧ - أوليفر ليمان: ماذا بقي من فلسفة ابن رشد، ترجمة مقداد عرفة منسية/ دراسات اندلسية (تونس)، العدد٢٠، يونيو ١٩٩٨، ص١٩.

٨ - Alain de Libera: la philosophie medievale. ص١٧٥.

٩ - محمد أركون: الإسلام والحداثة/ مواقف (مرجع سابق) ص٢٥.

١٠ - محمد أركون: ابن رشد الفكر العقلاني والايمان المستنير، ترجمة: هشام صالح/ عالم الفكر، المجلد٢٧، العدد الرابع، ابريل- يونيو ١٩٩٩، ص٢٣، ص٢٥.

١١ - فرح انطون: ابن رشد وفلسفته، دار الفارابي، ١٩٨٨، ص٤١.

١٢ - Alain de Libera: la philosophie medievale. P161.

١٣ - أنظر: جمال الدين العلوي: المتن الرشدي، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦، (نص المقدمة).

١٤ - أنظر يحيى بن الوليد: التراث والقراءة- دراسة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

١٥ - أنظر: قضايا في نقد العقل الديني، ترجمة هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت ١٩٩٨.

١٦ - د. طاهر لبيب: العالم والمثقف والانتلجنسيا / الانتلجنسيا العربية (كتاب جماعي)،

الدار العربية للكتاب، تونس (بدون سنة النشر)، ص١١.

١٧ - أنظر: تغطية (ابن رشد في جامعة القاهرة: رؤية نقدية تنزع القداسة عن «ابوالوليد»، تغطية عماد الغزالي/ جريدة «الحياة» «اللندنية)، الأحد ١٧ يناير ١٩٩٩، العدد ١٣١٠٠.

١٨ - جورج تامر: تلخيص ابن رشد لكتاب افلاطون في السياسة ومشكلة التراث/ «الحياة»، الخميس٢٧ اغسطس ١٩٩٨، العدد ١٢٩٥٩.

١٩ - أنظر: نص المقدمة التحليلية للدكتور محمد عابد الجابري/ الضروري في السياسة/ مختصر كتاب السياسة لأفلاطون، ابن رشد، نقله عن العبرية د. احمد شحلان، مركز الدراسات الوحدة العربية، ١٩٩٨، ص٣١.

٢٠ - حوار مع طه عبدالرحمن على هامش ندوة «ابن رشد ومدرسته في الغرب الإسلامي»، ابريل ١٩٧٨/ أقلام، العدد٤، أكتوبر ١٩٧٨، ص١٦.

٢١ - محمد المصباحي: الوجه والحداثة لابن رشد دار الطليعة، ص٢٩، ص٣٠، ص٣٥.

٢٢ - د. محمد عابد الجابري: العقل السياسي العربي، محدداته وتجلياته، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت (بدون سنة النشر)، ص٣٦٥.

٢٣ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٢٤ - د. محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٥، ص١٦.

٢٥ - المصدر نفسه، ص٩.

٢٦ - أنظر: د. طاهر لبيب: جرامشي في الفكر العربي/ جرامشي وقضايا المجتمع المدني(كتاب جماعي)، دار كنعان، دمشق ١٩٩١، ص١٦٤- ١٨٠.

٢٧ - د. محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية،صص٢٠-٢١.

٢٨ - المصدر نفسه، ص٢١.

٢٩ - أنظر في هذا الصدد:

- عبدالرحمن اليعقوبي: الحضور الرشدي في الفكر الغربي الوسيط/ مقدمات مغاربية،ت العدد ١٥، شتاء ١٩٩٨، صص٧٨-٨٧.

- هاشم صالح: ابن رشد في مرآة الفكر الفرنسي المعاصر/ عالم الفكر (مرجع سابق) صص١٧٧- ١٩٨.

٣٠ - د. محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية،ص٦٦.

٣١ - المصدر نفسه، ص٣١.

٣٢ - نص المقدمة التحليلية لمحمد عابد الجابري/ ابن رشد: الضروري في السياسة، ص٤٤.

٣٣ - ماجد فخري: ابن رشد فيلسوف قرطبة، منشورات دار المشرق، الطبعة الثانية، (بدون سنة النشر) ص١١٩.

٣٤ - د. محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، ص١٤٨.

٣٥ - نص المقدمة التحليلية لمحمد عابد الجابري/ ابن رشد الضروري في السياسة، ص٣٩.

٣٦ -

٣٧ - نص المقدمة التحليلية لمحمد عابد الجابري/ الضروري في السياسة، ص٢٧.

٣٨ - المصدر نفسه ص٢٦.

٣٩ - عبدالسلام بنعبدالعالي: الفلسفة السياسية عند الفارابي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩، ص١٣٠.

٤٠ - المصدرنفسه، ص١٣٧.

٤١ - عبدالله العروي: مفهوم الدولة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٩٣، ص١١١.

٤٢ - د. محمد عابد الجابري المثقفون في الحضارة العربية، ص١١٥.

٤٣ - د. علي أومليل: الخطاب التاريخي- دراسة لمنهجية ابن خلدون، معهد الانماء العربي (بدون سنة النشر). ص١٩٧.

٤٤ - المصدر نفسه، ص٢٢٢.

٤٥ - د. علي أومليل: التأويل والتوازن/ أعمال ندوة «ابن رشد ومدرسته في الغرب الإسلامي»، جامعة محمد الخامس، ٢١- ٢٣ أبريل ١٩٧٨، ص٢٢٥، وقد نشر في كتابه «في التراث والتجاوز»، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.

٤٦ - د. علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٦، ص ٣٨.

٤٧ - علي أومليل: في التراث والتجاوز، ص ٨-٩.

٤٨ - المصدر نفسه، ص٢٣.

٤٩ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٥٠ - د. علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٦، ص٢٨٠.

٥١ - المصدر نفسه، ص٢٠٨.

٥٢ - أنظر: ابراهيم اعراب: المثقف والسلطة- قراءة في كتاب: «السلطة الثقافية والسلطة السياسية»/ العلم الثقافي، ١٣ فبراير ١٩٩٩.

٥٣ - محمد اركون: قضايا نقد العقل الديني، ص٥٦.

٥٤ - في التراث والتجاوز، ص٤٣.

٥٥ - انظر: -

Umberto Eco: Interpratatopn et surin terpretation, Trd: Jean Pierre Cometti, Puf. ١٩٩٦.

٥٦ - حوار مع علي أومليل/ أقلام (مرجع سابق)، صص٢٣ - ٢٤.

٥٧ - د. علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص٢٦.

٥٨ - أنظر: نص التقديم للترجمة الفرنسية:

- Leo Strauss: Quest ce que. la philosophie politique? Trad: Olivier Sedeyn- Puf, 1992

٥٩ - أنظر:

- philosophiques, Douziemme annee, No 17/18. 1996/1997. hes Grecs et la democratie/ revue Tunisienne des etudes

٦٠ - George Gadamer: Verite et Methode.. P17. P148.

٦١ - Ibid. P185.

٦٢ - د. علي أومليل: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، ص١٩٧.

٦٣ - المصدر نفسه، ص٢٠٤.

٦٤ - أنظر: نص تقديم الترجمة الفرنسية:

decrire. Trd: O. Benichon- Sedeyn. Presses Pocket. 1989. Leo Strauss La persecution et Lart

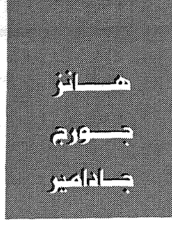
٦٥ - عبدالفتاح كيليطو: لسان أدم، ترجمة عبدالكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٥، ص٦٣.

٦٦ - المصدر نفسه، ص٦٣.

٦٧ - المصدر نفسه، ص٦٥.

٦٨ - د. محمد عابد الجابري: نحن والتراث- قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الرابعة، ص٢٥٠.

٦٩ - عبدالفتاح كيليطو: لسان أدم، ص٦٧.



خِطابُ التّأويل، خِطابُ الحقيقة

عمر مهيبل *

قد لا أضيف جديدا اذا ما ذكرت في بداية هذا المقال أن الحديث عن مبحث «التأويل» أو «التأويلية» يحيلنا مباشرة إلى فيلسوف ألماني معاصر ارتبط اسمه بهذا المبحث ارتباطا حميميا ألا وهو: «هانز جورج جادامير» H.G.Gadamer صحيح انه قد يحيلنا ايضا الى شلاير ماخر Schleier macher او «هيرش» او «آبل» Apel او «دلتاي» W.Diltheiy او هابرماز Habermas، او حتى هيدجر Heidegger وجميعهم من الفلاسفة الالمان المعاصرين، أو الى «ريكور» P.Ricoeur و«فرانسوافال» F.Wahl في فرنسا وذلك بدرجات متفاوتة، الا ان العودة الى جادامير هي عودة الى الاصول، فقد احتل الاهتمام بالتأويل مساحة معرفية واسعة ضمن مشروعه الفلسفي.

إذن ما هو التأويل في تحديد جادامير؟ ما هي اسقاطاته في المجال الفلسفي المعاصر؟ وكيف أصبح هذا المفهوم يعبر عن نقد جادامير لمفهوم الحداثة كما بلورته الأدبيات الغربية؟

١ - خطاب التأويل:

عندما نشر جادامير كتابه «الحقيقة والمنهج» سنة ١٩٦٠ ربما لم يكن يتوقع انه سيصبح في مدة زمنية قصيرة محل اهتمام ودراسة ونقد، فقد أثار استخدامه لكلمة «التأويل» Herm eneutique جدلا واسعا داخل الاوساط الفلسفية الألمانية، وذلك من حيث ملامسته لمعارف متقاربة فنية وأدبية وكذلك تعمقه في البحث عن أسس الموضوعية في العلوم الإنسانية، وهذا ما يفصح عنه منذ مقدمة كتابه سابق الذكر بقوله: «إن الدراسات التي سنقرأها هنا تعالج مشكلة التأويل، ذلك أن ظاهرة الفهم ومن ثم تأويل ما فهم تأويلا صحيحا لا يشكل مشكلا متميزا يتعلق بمنهجية العلوم الانسانية فقط، فالفهم وتأويل النصوص ليسا حكرا على العلم ولكنهما يتعلقان أساسا بالتجربة الشاملة التي يكونها الإنسان عن العالم، ومن ثم فإن ظاهرة التأويل ليست مشكلة منهجية».(١) فالرهان الحقيقي هنا لا يتعلق ببلورة منهجية معينة لقراءة النصوص وفهمها وتحديدا النصوص ذات الطابع العلمي، أو بتلبية رغبة دفينة لدى الإنسان ببلوغ المنهج المثالي، أو على الأقل الأقرب إلى الدقة في مجال المعرفة مادام الأمر يتعلق بالمنهج وبالحقيقة أيضا، وإنما يتعلق بتقدير أولي بتحديد المفاهيم والمنطلقات بوصفها المدخل الى اكتساب المعارف وبالتالي الوصول إلى الحقائق.

إن مشكل التأويل في نظر جادامير، ومن ثم مشكل الفهم بصفة عامة، لا يكتفي باستقصاء علاقات الإنسان بالعالم والأشياء على أهمية هذه العلاقات وإنما يعمل على بلوغ الخصوصية والاستقلالية داخل المنهج العلمي ذاته بل ويعمل على مقاومة ذلك التوجه الذي يعمل على اذابته داخل المنهج

* أكاديمي من الجزائر.

العلمي بأن يجعله تجليا من تجلياته المتعددة، من هنا إذا كان التأويل هو من جهة دعوة إلى الحوار والتفاعل مع العلوم الإنسانية والعلوم عامة، فإنه من جهة أخرى دعوة إلى مقاومة الانحلال والذوبان في هذه العلوم كما هو الشأن عند بعض المغالين في التشبه بالعلم والعمل على جعله مقياس المعرفة الأوحد، وما كتاب «الحقيقة والمنهج» إلا دعوة ملحة لهذه المقاومة من «الداخل» وذلك بتحديد معنى «الحقيقة» ومعنى «المنهج» في آن واحد.

ففي موازاة الشمولية التي يدعيها المنهج العلمي يلجأ المنهج التأويلي- إن صح التعبير- إلى بعث طريقة جديدة أساسها توزيع مساحة تواجد الحقيقة وجعلها أكثر مرونة وإنسيابية، وأكثر انفتاحا على المعارف الأخرى، فقد تتلامس فيه العلوم الإنسانية مع فروع معرفية أخرى وتشكل تجارب مشتركة معها دون أن تكون لها علاقة بالعلم، أو أنه لا يمكن التأكد من قيمة تجاربها بالطرق العلمية التقليدية كتلك التي تكونها مع الفلسفة الفن، وحتى مع التاريخ، ومع أن التأويل في تحديد جادامير يعطي أهمية خاصة لبناء المفاهيم الفلسفية ونحتها بوصفها منطلقا أوليا لبناء المعارف إلا أنه يرفض المغالاة في هذا الجانب بحيث تتحول هذه المسألة إلى لعبة في حد ذاتها، فعملية نحت المفاهيم عنده ليست عملية مجردة منسلخة عن العالم والواقع، بل إنها تنحدر وتأخذ كل مصداقيتها وشرعيتها من الممارسات العلمية ومن الاحتكاك بالواقع والأشياء لذا يرى جادامير: «انه إذا ما أردنا أن نموقع عملنا داخل المنظومة الفلسفية لعصرنا، فانه ينبغي أن ننطلق من أننا حاولنا أن نقدم إسهاما يكون بمثابة حلقة وصل بين الفلسفة والعلوم، ومن ثم مواصلة العمل المثمر في ذلك المجال الواسع الذي هو مجال التجربة العلمية.

هذا دون أن ننسى تساؤلات هيدجر الجذرية التي أفادتنا أيما إفادة».(٢)

إلا أن السؤال الذي يفرض نفسه هنا بإلحاح ويتعلق بالعلاقة الاشكالية بين الفلسفة والعلم، ومكمن الأشكلة يتلخص في الصيغة التالية: هل يجوز لنا أن نلوم التفكير الفلسفي على عدم التعامل مع البحث العلمي باعتباره غاية قائمة بذاتها، أي بحثا علميا خالصا، في الوقت الذي يهتم فيه (أي التفكير الفلسفي) بالنظر إلى العلم نظرة شاملة تضعه ضمن حدوده المنهجية من جهة وضمن الظروف الإنسانية التي ينتج فيها من جهة أخرى؟

إن العلم، وعلى الرغم من تغلغله داخل سيرورة الحياة الاجتماعية، إلا أنه لا يمكنه أن يؤدي وظيفته الاجتماعية بكل نجاعة وفعالية إلا إذا أفصح عن حدوده وعن نسبية هامش الحرية المتوافرة لديه، إذ من الوهم أن نعتقد أن حريته حرية مطلقة لا رابط ولا ضابط لها، ومن هنا يأخذ التأويل الفلسفي كل مشروعيته، فهو الذي بإمكانه مجاوزة إشكالية هذه النسبية على اعتبار أنه لا يريد احتكار الحقيقة بقدر ما يحرص عليها، ومن هنا أيضا يصبح التأويل الفلسفي التعبير الأكثر ملاءمة وصدقا عن وضع الفلسفة في عصرنا من حيث أنها هي أيضا تخلصت من نسقيتها التقليدية وصارت أكثر انفتاحا على الإنسان وأكثر التصاقا بالواقع، كما أن للتأويل أهمية بارزة بالنسبة لنظرية العلم لأنه يقوم بفتح آفاق جديدة أمامه .تمكنه من مقاربة الحقيقة بطريقة مرنة في مجال معقد كمجال علوم الروح على الخصوص.(٣)

لنعد إلى مفصلة التساؤل حول مفهوم التأويل، فقد قلنا في البداية إنه يتعلق بعملية الفهم، أو هو باختصار «فن الفهم»، ولكن فهم ماذا؟ إنه فن فهم النصوص وهو في الواقع ليس مبحثا جديدا وإنما يغوص إلى أعماق التأويل المسيحي ولكن الجديد هو كيفية توظيفه من قبل جادامير خاصة وفلاسفة التأويل بشكل عام، ذلك أن التأويل- الذي كان ملحقا باللاهوت وفقه اللغة- عرف تطورا منهجيا كان قاعدة أساسية لمجمل التطورات التي وقعت في مجال العلوم الإنسانية حتى يمكننا القول أنها تحولت عن هدفها الأولى- وهو هدف براجماتي- وهو المساعدة على فهم النصوص الأدبية، وهو لم يعد غريبا عن النصوص الأدبية فحسب، بل تعداها إلى ضروب معرفية أخرى كانت تعتمد التأويل كالحقوق والفلسفة، وعليه فان التأويل لم يكتسب مكانته اللائقة ضمن منظومة العلوم الإنسانية إلا من خلال ظهور ما يسميه جادامير «ميلاد الشعور التاريخي» مع أن استخدام مصطلح «الشعور التاريخي» باطلاقية يضعنا أمام اشكالات كثيرة، فإذا ما تأملنا العمل المنجز في هذا الميدان، وهو جهد سابق لمحاولة دلتاي* إعطاء علوم الروح أساسا تأديبيا، فإننا سنجده قد أخرج الاشكلة الخاصة بالتأويل الى مجال البحث والمساءلة وهذا في حد ذات شيء هام، وكمثال على هذه الأشكلة سنأخذ مبحثا خصبا وهو «الفن» أو «الظاهرة الفنية» على اعتبار أن مستويات الحوار- حتى لا نقول الصراع- بين الحقيقة والمنهج عند جادامير تتم في مجالات ثلاثة:

المجال الجمالي ويتعلق بالأعمال الفنية، والمجال التاريخي ويتعلق بالموروث الماضي، والمجال اللغوي ويتعلق بالعلاقات والمعاني والدلالات، إذن عند تطرقنا لمسألة الفن نجد أنفسنا أمام المفارقة التالية: فمن جهة أوضح جادامير بشكل لا لبس فيه أن ما يسميه «المفاضلة الجمالية» أو «المنتوج الجمالي» ما هو إلا تجريد غير قادر على محور انتهاء العمل الفني لعالمه وتلاحمه معه، ومن جهة ثانية نجد أن دور الفن وأهميته ليسا موضع تشكيك أو تساؤل، ذلك أن الفن قادر على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل استخدامه للدلالات وتوظيفه للصور الابداعية التي تخترق محدودية المكان ولا نهائية الزمان، بهذا المعنى مزدوج الدلالة يصبح الفن وسيلة أساسية للفهم ومن ثم أيضا يصبح مجالا لانتاج الحقيقة.(٤) ومع أن الفن ليس موضوعا بسيطا للشعور التاريخي إلا أن فهمه يختزن بمعنى من المعاني نوعا من الوساطة التاريخية، فكيف تتحدد يا ترى مهمة التأويل ضمن مبحث الفن لتحديد هذه المهمة، وللاجابة على هذا التساؤل يسوق لنا جادامير مثالين متناقضين تمام التناقض لكل من شلايرماخر وهيجل حيث يمكن لنا أن نميزهما من خلال المفهومين التاليين:

مفهوم إعادة البناء ومفهوم التكامل، فشلاير ماخر، الذي يسهب جادامير في تحليل نظريته التأويلية في نهاية كتاب «الحقيقة والمنهج»، يسخر كل جهده من أجل ارساء الدلالة الأهم المنضوية في داخل العمل الفني عن طريق الفهم انطلاقا من اعتقاده بأن الأعمال الفنية والأدبية القديمة تصلنا منسلخة عن بيئتها الطبيعية والأصلية التي ظهرت فيها وفهمت ضمن سياقها العام، فالأثر الفني يفقد من أصالته بفعل انتقاله وتداوله بين الناس، وتغير مجاله التداولي من بيئة لأخرى ومن ثم يفقد دلالته التي وجد من أجلها أصلا، لذا نجد أن شلاير ماخر يحاول تعويض غياب الأصالة في الأثر الفني- على خلفية ما ذكرنا- بما يسميه «المعرفة التاريخية» فهذه المعرفة تتيح إمكانية تعويض ما ضاع واسترجاع التقليد الغائب بما أنها تعيد نبض الحياة الى هذا التقليد وإلى هذه الأصالة حتى أن جهد التأويل الأساس يصبح في نظر جادامير عبارة عن محاولة «لايجاد نقطة استقطاب في ذهن الفنان تكون قادرة بمفردها على جعل دلالة عمل فني ما دلالة مفهومة على غرار ما هو الحال في النصوص الأدبية أين نجد أن التأويل يسعى الى إعادة تمثل الإنتاج الأول للمؤلف».(٥) وبتعبير آخر تصير مهمة التأويل عند شلاير ماخر البحث عن الأصول والعمل على اعادة تأصيلها، وكذا توفير الشروط الضرورية لبلوغ الفهم.

على النقيض من هذا الرأي نجد رأي هيجل الذي يرى أن كل تقليد تعلق بماض لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يمدنا بمصادر يمكنها أن تساعدنا على ممارسة التأويل وتثمينه، فالأعمال أو الانتاجات الفنية القديمة هي كالثمار المقطوفة من أشجارها تذبل وتموت كلما بعدت عن منابتها الاولى، وعلى الرغم مما يبدو من قساوة موقف هيجل تجاه السياق التاريخي للأثر التاريخي للأثر الفني، فإننا نجد أنه لا يطعن في مشروعية الاهتمام بالفن وتاريخه بقدر ما أراد الابانة عن «المبدأ التاريخي» الذي ينظم البحث في تاريخ الفن، والذي يبقى في نظر هيجل نشاطا أو فعالية خارجية شأنه في ذلك شأن أي سلوك تاريخي، ذلك أن المهمة الحقيقية للروح المفكرة عنده بالنسبة للتاريخ وتاريخ الفن بالخصوص هي إعادة بناء الصورة الفنية لدى الإنسان انطلاقا من معطيات هي قيد التحقيق في الواقع، أي في الحاضر، وهذا ما يعطي لبعد الحاضر أهمية خاصة عنده، إن مشروع هيجل تطبعه علامة مميزة وهي تقديسه للفلسفة بوصفها التجلي الأسمى للحقيقة والانكشاف التاريخي للفكر على ذاته، وهي التي تتكفل بانجاز مهمة التأويل وإيصالها إلى غايتها المرجوة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن جهد هيجل يبين عن حقيقة حاسمة مفادها أن ماهية التاريخ لا تتمثل في استرجاع الوقائع الماضية ولكنها تتمثل في تلك الوساطة التي يباشرها الفكر مع الحياة الحالية.(٦)

وإذا كان البحث عن حقيقة التأويل قد أدى بنا الى مقاربة نقدية للشعور الجمالي ومن ثم للشعور التاريخي كمحور مكمل، على اعتبار أن البحث كان يتمفصل بالأساس حول الحقيقة، كما هي متجلية في الفن وفي التاريخ، فإننا سنتحول هنا إلى تحليل نظرة الأنطولوجيا للتأويل انطلاقا من فلسفة هيدجر الانطولوجية. هذا الأخير لم يهتم بمشكل التأويل والنقد التاريخي كما يرى جادامير إلا بغرض بناء أنطولوجيا تهتم بوضع الكائن، وسبر أغوار كينونته ومكوناتها عوض التيهان في مسائل المعنى والدلالة التي يحيل اليها التأويل في الوقت الذي ينظر هو للمسألة من منطلق مغاير، على أن هذا الاعتراض الأولى من قبل جادامير لا يمنعنا من التساؤل حول العواقب الخاصة بتأويل العلوم الإنسانية نتيجة تأسيس هيدجر لبنية الفهم المتعلقة بزمانية الدازاين (الكائن- هنا)، إذ قد لا تكون هذه العواقب واضحة كفاية، وإنما تكون مبثوثة

بطريقة متفرقة وتؤثر بشكل غير مباشر في حمل معانٍ معينة للواجهة وإغفال أخرى.

إن انطولوجيا هيدجر حسب جادامير تمارس الفهم، ومن ثم التأويل، بالتوازي مع بحثها عن حقائق الأشياء ذاتها، إذ لا ينبغي لجهد الدازاين (الكائن- هنا) أن يذهب بعيدا عن تأملاته- وبدأت تبحث في أشكال الوجود، في أحواله وصفاته، بل ينبغي لجهدنا أن يتركز حول ما يسميه هو «القراءة الفنومنولوجية» لوضع الكائن، وهي قراءة لا يمكن أن تكون حقيقة لا لشيء إلا لأنها تهدف إلى الوصول إلى ماهيات الأشياء وعدم الاكتراث بالظواهر المنفردة، المادية وغير الواضحة، ففي كتاب «الكينونة والزمان»، ولكي يتجلى مسألة الكائن يلجأ الى مساءلة الميتافيزيقا من خلال العمل على مجاوزتها وتعويمها داخل مجال أرحب وهو الفكر، فمجال الكينونة أرحب من أن تختزله الأنساق الميتافيزيقية المغلقة، وهنا يتبلور نمط تأويلي يغوص الى أعماق الكائن لاستكشاف حقيقته التي تصبح بدورها أداة لأي فهم وأساسا لأي تأويل.

٢ - خطاب الحقيقة:

إن بحث خطاب الحقيقة عند جادامير يحيلنا إلى طرق مسألة اللغة، وهي بدورها تحيلنا إلى النص، والنص بدوره يحيلنا إلى القارئ، والقارئ هو مؤول بمعنى من المعاني، فجادامير، كما أوضحنا، يخوض تجربة جديدة في مشروعه الفلسفي المتميز، تجربة تطرق تواصلا مستمرا بين القارئ المؤول وبين النص المكتوب ذاته، وهي تجربة تهدف إلى مجاوزة الأدبيات الكلاسكية منذ قراءات الاغريق ووصولا إلى القراءات المعاصرة مع هيدجر وهابرماز، والتأويل يحيلنا إلى طرح مفهوم آخر هو مفهوم اللغة، واللغة تحيل إلى طرق مسألة الفهم، وكل تأويل يستند إلى لغة وكل لغة تحمل فهما معيّنا للنص المراد تأويله، وفي هذا المعنى يقول جادامير: «ينبغي القول إن عوائق التعبير اللغوي هي في الواقع عوائق للفهم، فكل فهم تأويل، وكل تأويل يصب في بيئة اللغة التي تريد استحضار موضوع الكلام، والتي هي اللغة الخاصة بالمؤول في الوقت ذاته»(٧)، كما أن لغة التأويل هي ذاتها لغة الفهم نظرا لارتباطهما اللصيق باللغة فهي المفتاح السحري لفهم النص ومن ثم إعادة قراءته وتأويله فيما بعد، ولكون اللغة والتأويل أيضا يمثلان بعدا إجرائيا واحدا تجاه النص، وعليه نجد أن جادامير يبرر سوء التعبير عن فكرة ما بسوء فهمها اصلا، لذا فإن مهمة التأويل الحقة لا تكمن في تطوير إجراءات الفهم فحسب، بل تتعدى ذلك إلى تفسير الشروط التي تتيح الفهم، ولكي نفهم ينبغي أن نحدد شروط الفهم ومن ثم شروط التأويل، ففعل التأويل يختزن صوت الآخر ويدعمه بوصفه متلقيا تاريخيا يتواصل مع وعي القارئ، أي قارئ في كل لحظة نباشر فيها تجربة القراءة، ذلك أن جادامير يؤكد، وبطريقة متكررة في متنه « الحقيقة والمنهج»، على الوضع التاريخي الذي يشغله القارئ (المؤول) إزاء حضوره الآني من جهة، وانتمائه غير المباشر للنص الذي يحاول تفهمه دون أن يخرج عنه من جهة ثانية. هذا الحضور هو الذي يجسد أفق السؤال لدى (المؤول) بينما يشكل الفهم الجواب بصيغة الماضي، والسؤال والجواب يشكلان معا جدلية فعالة في بناء الفهم وتحديد شروطه، أي الحصول على تأويل مفتوح باستمرار على ماهية النص التي يقوم باستجلائها من خلال ممارسته للاختزال الفينومنولوجي الذي كان قد مارسه هوسرل Husserl من قبل.(٨) ويرى جادامير في الجزء المخصص لبحث دور اللغة في عملية التأويل أن تحليل التأويل «الرومانسي»- على حد تعبيره- يبين أن الفهم لا يتأسس انطلاقا من تحويل الأنا الى آخر، أو من مشاركة مباشرة لأحدهم مع الآخر، فلكي نفهم خطاب أحدهم فهما سليما وأصيلا يستحسن أن نتقمص تجربته، وأن نعايش هذه التجربة وكأنها تجربتنا الخاصة وهذا ما يضفي عليها مصداقية وصدقا. إن مسار التأويل عند جادامير هو في النهاية مسار «لغوي»، لذا فليس اعتباطا أن نجد أن الإشكالية الخاصة بالفهم تصنف عادة ضمن مجال القواعد والبلاغة على اعتبار أن اللغة هي المجال الرحب الذي ينظم العلاقة- وهي علاقة وفاق- بين المؤولين أنفسهم وبين المؤولين وموضوعات تأويلهم، في هذا المعنى نجد أن سياقا لغويا ما، في شكله الموسع، هو كذلك السياق الذي يتم فيه التواصل بين لغتين متباينتين عن طريق النقل والترجمة* شريطة احترام المعنى والدلالة في النصوص الأصلية، فالمترجم ليس حرا في ترجمتها وفق هواه الخاص، وعليه تصير «كل ترجمة بذاتها نوعا من التأويل، بل يمكننا القول إنها شكلت دائما تتمة للتأويل الذي أسبغه المترجم على الكلمة التي أسندت إليه».(٩)

على أن بحث إشكالية الترجمة بوصفها أداة فعالة من أدوات التأويل الذي يقوم على اللغة يفصح عن إشكالات جديدة عند جادامير، إشكالات تمس وظيفة الترجمة (المترجم) ومجالها التداولي نفسه والنتيجة المرجوة منها، وهكذا فمعرفة

لغة أجنبية ما في نظره تعفينا من ترجمة هذه اللغة إلى لغتنا الأصلية، وهنا تفقد الترجمة أهميتها وسبب وجودها مادامت تلعب دور الوسيط الاصطناعي بين لغتين مختلفتين، فالإنسان له ميل طبيعي إلى فهم لغة الآخر كجزء أساسي من فهم لغة الأنا، ومن هنا تصبح عملية الترجمة ذاتها ميلا فطريا في الإنسان. إن مشكل التأويل عند جادامير لا يتمحور حول الإتقان الجيد للغة ما وإنما يتمحور بالأساس حول ذلك «الاتفاق» الذي قد يتحقق من أشياء ضمن مجال اللغة، ثم إن اتقاننا للغة أجنبية ما يجعلنا نفكر ضمن أطر هذه اللغة وليس ضمن اللغة الأولى أو الأم، هذا التملك، وهذا التمكن من اللغة الأجنبية عامل أساس وقبلي لحصول الاتفاق الوفاق داخل أجواء المحادثة والحوار التي تقع بين المؤولين، فكل محادثة تفترض بداهة لغة مشتركة بين المتحدثين تسهل عملية الفهم والافهام والاتفاق لذلك فان اعتمادنا على مترجم لفهم نص معين يضعنا أمام إشكالية مضاعفة: إشكالية مواجهة المترجم للنص الأصلي، وإشكالية مواجهتنا لفهم المترجم للنص الأصلي، بمعنى آخر هل يمكننا أن نؤسس فهما ذاتيا خاصا بنا على قاعدة الفهم الموضوعي لنص ما لأن فهم المترجم وتأويله واقعة موضوعية بالنسبة إلينا تقع خارج نطاق ذواتنا؟ لكن، وبمقدار الحرج الذي نشعر به جراء اعتمادنا في فهمنا على الآخر- المترجم - فان هذا الآخر- المترجم ذاته - يشعر بحرج وألم كبيرين لقناعة داخلية تؤرقه وهي أنه لم يستطع- على الرغم من جهوده- بلوغ الترجمة الأكثر حميمية والأكثر تجسيدا للمعنى الأصلي المتضمن في النص المترجم.

انطلاقا من هذه الإشكاليات القائمة حول الترجمة واسقاطاتها حول الفهم والتأويل يرى جادامير «أن الحديث عن «حوار تأويلي» سيصبح حوارا مبررا لكن ينتج عن ذلك، وكما هو الشأن في المحادثة الحقيقية، أن تلجأ المحادثة التأويلية إلى صهر لغة مشتركة، وأن فعل الصهر هذا ليس بلورة لأداة خاضعة لهذا الاتفاق مثله مثل المحادثة، ولكنها تتصادف بالضبط مع عملية الفهم والاتفاق».(١٠) وهذا يؤدي بنا إلى القول إن مشكل التأويل مشكل خاص ومعقد، فهو يبحث في إعادة ترتيب العلاقة بين الملفوظ والمكتوب وبين المتكلم والمفكر فيه. والذي يسعى حثيثا إلى إخفاء اللغة أو تشتيتها داخل وعاء الفكر، ذلك أن الفكر ليس قواعد جامدة أو انساقا ثابتة ولكنه لغة تعج بالحياة والحيوية وترتبط ارتباطا وثيقا بمنتجها وهو الإنسان، والتأويل أيضا، مثله مثل المحادثة، حلقة من حلقات سلسلة الجدل القائمة بين السؤال والجواب، بين الواضح والغامض بحيث يتحول إلى علاقة أصيلة بالحياة وخاصية تاريخية هي قيد التحقق الفعلي بطريقة فينومنولوجية، أي أنها تتحقق بمقدار ما توفق في الإبانة عن معانيها ودلالاتها اللغوية أثناء عملية تأويل النصوص، فطبيعة العلاقة القائمة بين العامل اللغوي والفهم تشكل بتقدير أولي ماهية الموروث الفلسفي الذي يستند في تأويله على تحليل اللغة كعامل محوري، فما تعليل ذاك؟ تعليل ذلك أن مجرد القول بأن التقليد الفلسفي يميزه العامل اللغوي يؤدي إلى اسقاطات هامة بالنسبة للتأويل وبالمحصلة بالنسبة للفهم أيضا، على اعتبار أن الفهم المتوصل إليه عن طريق اللغة يحتفظ- وعلى خلاف أنماط الفهم الأخرى- بنكهة خاصة وبأولوية محضة، كما يمكننا القول بأن ماهية الموروث المتميزة ببعدها اللغوي تستطيع أن تبلغ دلالتها التأويلية القصوى متى تحول هذا الموروث إلى موروث «مكتوب»، فاللغة المكتوبة تمتلك خاصية تأصيلية وتأويلية فعالة، وتملك في الوقت ذاته حرية مناورة وتأقلم نادرتين، فهي منفتحة على الحاضر بقدر انغماسها في الماضي، وهي تكون منفتحة على الآخر- الموضوع - ما بقدر ما تكون متمسكة بأصالتها وماهيتها الحقيقية، هذه الخطوة ما كان للكتابة أن تبلغها لو لم يكن لها القدرة على التعايش مع الأوضاع المختلفة، وربما المتناقضة أحيانا.(١١)

إن الموروث المكتوب- حسب الدلالة المباشرة لمصطلح الموروث- ليس قطعة جامدة من الماضي، بل على العكس هو امتداد في الحاضر وأهم من ذلك تطلع إلى المستقبل لأن الموروث في تحديد جادامير ليس موضوعات جامدة، لا رابط بينها، وإنما لغة حية تفيض بالمعاني والدلالات التي تجد لها امتدادا في الحاضر والمستقبل بشكل من الأشكال، والموروث، بمعنى آخر ليس ذلك المخطوط المنحدر إلينا من الماضي، ولكنه المخطوط الذي يجسد استمرار ذاكرة الماضي في الحاضر بحيث تصبح جزءا لا يتجزأ من عالمنا الخاص، ثم إنه صحيح أن الموروث- كما ذكرنا- هو لغة حية وليس وقائع جامدة، لكننا نتساءل هنا من الذي ينتج اللغة أو من هو مصدر اللغة: أليس هو الإنسان، والإنسان أليس حلقة واحدة فقط ضمن سلسلة أشمل هي الإنسانية؟ من هنا يصبح الموروث الفلسفي أو الأدبي أو غيرهما تعبيرا أصيلا عن الإنسانية في امتداداتها التاريخية والأنطولوجية، وعلى ضوء ذلك أيضا تتوضح مهمة التأويل بالنسبة للنصوص المكتوبة، انطلاقا من

أن المكتوب هو في النهاية نوع من «الاستلاب الذاتي»، ولا يمكن التغلب على صعوبات هذا الاستلاب وإشكالاته إلا بمواجهة النصوص وفهمها فهما معبرا فمسار الفهم يتحدد في مجمله ضمن دائرة المعنى التي تشكل الموروث المحدد سابقا.

بيد أن أهمية اللغة المكتوبة* لا تقف عند هذا الحد، أي كتابة النصوص وترتيبها، بل إنها لتصبح دلالة على الحياة برمتها «ذلك أن الكتابة ليست مجرد مصادفة بسيطة أو مجرد إضافة بسيطة ليس في إمكانها إحداث أي تغيير كيفي في مسار الموروث الشفهي، فإدارة الحياة وإدارة البقاء يمكن لهما أن توجدا دونما حاجة إلى كتابة، لكن الموروث المكتوب وحده قادر على التخلص من الإلحاح البسيط لآثار الحياة الماضية مما ييسر الانطلاق في إعادة البناء انطلاقا من الوجود السابق»(١٢) وبالمحصلة يرى جادامير أن كل مكتوب يمكن أن يكون موضع تأويل، وهذا ما بدا واضحا عند مناقشته ظاهرة اللغة الأجنبية التي تحيل بدورها إلى طرح إشكالية الترجمة، وهذه الأخيرة بدورها تحيل إلى إشكالية الفهم وجميعها تحيل مرة أخرى إلى طرح مسألة التأويل وما الهدف من ممارسة التأويل سوى البحث عن الحقيقة وبلوغ الطمأنينة المعرفية.

٣ - بين جادامير وهابرماز:

كان الحوار الذي قام بين جادامير وهابرماز من أثمر الحوارات التي عرفتها الفلسفة الألمانية المعاصرة نظرا لمكانتهما المميزة وللأهمية القصوى الكامنة في مشروعيهما: «العقلانية التأويلية» لجادامير و«العقلانية التواصلية» لهابرماز. وقد كانت بداية اهتمام هابرماز بمشروع جادامير في كتابه الهام «منطق العلوم الإنسانية» حيث يرى أن أهمية التأويل تكمن في أنه جاء في فترة احتدم فيها النقاش حول العلوم الاجتماعية: أهميتها، مكانتها، عمليتها، علاقتها بالعلوم الدقيقة، علاقتها بالايديولوجيا وغيرها من الإشكالات الدائرة في هذا الفلك، وأنه أضاف إسهامات قيمة لهذا النقاش فتح أفاقا جديدة لبلوغ بدائل تنبني انطلاقا من مقاربات وضعية تعمل على نوع جديد من اللغة يسميه «لغة الملاحظة»، لغة محايدة يكون في مقدورها رفع أفاق التحليل الاجتماعي فوق مستوى الملاحظات والانطباعات الشخصية، الذاتية وبالمحصلة محاولة الوصول بهذا التحليل إلى مستوى الدقة والموضوعية التي تميز العلوم الطبيعية، بالمقابل نجد أن التأويل- كما يحدده جادامير- يعمل على تجذير الترابط بين أطراف عملية الفهم ومن ثم خلق تراكم معرفي يصبح موروثا فيما بعد، ذلك أن أشكال المعرفة العلمية ذاتها تؤسس نوعا من التقاليد وهذه الطرق لا يمكن إلا أن تتضمن نوعا من الفهم وبالتالي نوعا من التأويل حتى ولو تعلق هذا التأويل بالمنهج.(١٣)

إن تأويلية جادامير، وعلى الرغم من إسهاماتها القيمة في مجال فلسفة العلوم الاجتماعية، إلا أن أفكار هذا الأخير وتأملاته حول اللغة والترجمة والفهم تطرح إشكالا واضحا حسب هابرماز، فإذا كانت نظرته إلى الفهم على أنه توافق للمعنى لا غبار عليها فإنه بالمقابل لم ينتبه إلى أن هذا التوافق قد يكون مشوها دون دراية منه وهذه إشارة منه إلى الايديولوجيا كمثال على الفهم المشوه، المناقض لكل مسعى موضوعي، حيث نجد أن التوافق المنشود يقوم على الضغوط والإرغامات عوض الحوار الصريح والأخوي وهذا ما يعوق الوصول إلى فهم حقيقي انطلاقا من أن مهمة الفهم عند جادامير- كما حددناها سابقا- تفترض البحث عن الحقيقة، لكن ومع مشروعية بحث جادامير عن الحقيقة، فهذا متضمن في منطوق محاولته الفلسفية، إلا أن المغالاة في توجيه الفهم نحو البحث عن الحقيقة يؤدي به إلى التغاضي عما تحدثه الايديولوجيا من لا توازنات واختلالات في مستوى السلطة والمعرفة معا. على أن ما يثير انزعاج هابرماز له مبررات أخرى، وهذا ما يشير إليه أحد نقاده من أن الخطر الذي يقلق هابرماز ليس فقط لأننا نحاول استباق حقيقة إمكانية، أو رؤية معينة ما للعالم والتعود عليها، إن ما يقلقه بالفعل هو أن يتضمن أخذنا بحقيقة ما نوعا من الايديولوجيا ما يعني أن ما أخذنا به قد يدخل ضمن علاقات قوة وهيمنة لبعض الطرق التي ستظل غامضة بالنسبة إليها إذا ما بقي اعتمادنا قائما على الفهم التأويلي وحده، بمعنى أخر إن النشاطات الاجتماعية بالنسبة لهابرماز لا يتأتى فهمها إلا إذا انضمت في مجال موضوعي يشكل من اللغة والعمل والهيمنة في آن واحد، فالسوسيولوجيا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تختزل إلى مجرد سوسيولوجيا تأويلية، لذا فهي تسعى إلى طلب نسق مرجعي مزدوج الوظيفة: فهو لا يلغي النشاط الاجتماعي لصالح نظرة طبيعية للسلوك الإنساني من جهة، ولا يرفع نهائيا الميكانيزمات الاجتماعية لكي يضعها فوق التقليد الثقافي السائد من جهة ثانية.

لكن جادامير ينظر للمسألة من منطلق مغاير، فعندما ينعته هابرماز بأنه فيلسوف محافظ، تقليدي لجهة تأكيده الدائم على

العودة إلى التقاليد وإلى الموروث الماضي، يجيب جادامير في إحدى المقابلات:

«إن تأكيدي الدائم على تاريخية الفهم، والعمل على تعويمها داخل تيارات التقليد يعني أنني أسير في الاتجاه المعاكس للتيار.. فهابرماز يؤمن مثلما أؤمن أنا أيضا بالإمكانيات المثالية التي يفتحها الحوار، لكنه يؤمن أيضا أنه يمكن بلوغ هذا المثال عن طريق التقدم الحاصل في السوسيولوجيا، أو عن طريق سياسة متمحورة حول ذاتها ومن ثم فهو يؤمن بالارتقاء السياسي الممكن لهذا المثال وفي الوقت ذاته ألمحت إلى هابرماز أن سعيه إلى تطبيق أنموذج الحوار الثقافي على السوسيولوجيا غير مقبول في الواقع، ذلك أن هذا الحوار يفترض ثقة المريض في طبيبه في حين إننا لا نجد سوسيولوجيا واحدا يستسلم أمام وضعية مجتمع متأزم، وإن حدث واستسلم فإن المجتمع لن يستسلم له. لكن للأسف يبدو أن هابرماز لا يريد فهم الفرق القائم بين المختص وبين المصلحة السياسية»(١٤) أما بالنسبة للانتقاد الخاص بموقع الايديولوجيا داخل خطاب التأويل، فإن جادامير ينفي الحدود التي فرضها هابرماز على قدرة التأويل على عرض العوامل الإيديولوجية وتحليلها، إذ أنه يرى أن هابرماز يقصر بطريقة غير شرعية حقل الفهم التأويلي في الحقيقة الملفوظة (المنطوقة)، في حين أن التأويل يأخذ في حسبانه الآراء المسبقة والأحكام، بمعنى أنه لا يهتم بالآراء التي قد يفصح عنها فرد معين أو مجتمع من المجتمعات فحسب، ولكنه يهتم أيضا بالمعتقدات والتوقعات التي تصاحب هذه الآراء، ولتدعيم هذا الرأي يقدم لنا جادامير مثالا واقعيا يتعلق بوضع المرأة الاجتماعي، فالفهم التأويلي للآراء التقليدية حول حاجيات المرأة ومصالحها يتعدى الفهم العادي أو الظاهر ليصل إلى تحليل الأفكار الخفية وغير المباشرة التي تدور في فلك هذا الموضوع وعلى رأسها الموضوع الذي يناقش مسألة السلطة: وجودها، توزيعها، مظاهرها وباختصار أهميتها ومكانتها داخل المجتمع المعاصر بإشكالاته وتعقيداته الكثيرة.

أما النقطة الأخرى في جدل الحوار بين جادامير وهابرماز، هي أن جادامير يرى أن محاولة هابرماز إقامة تعارض بين التقليد اللساني من جهة، وبين «الشروط المادية» الضرورية لانجاز العمل والسيطرة على الآخرين من جهة أخرى لا معنى لها إطلاقا.* فإذا ما وجدنا مثلا أن فهما تأويليا ما قام بإدغام مضمون ايديولوجي ضمن مسار اجتماعي معين فلأن القوى غير اللسانية المحيطة به قد انضمت إلى ذلك المسار بشكل مسبق، ذلك أن مفهوم التقليد ذاته يدمج في تعريفه هذه القوى بطريقة ظاهرة أو مستترة، مباشرة أو غير مباشرة، هذه القوى تعد غير لسانية فيما يتعلق بتأثيرها على المعتقدات والمعايير والقيم السائدة في مجتمع ما، إلا أنها متى تعلق الأمر بأشياء العالم الذي نعيش فيه وبقضاياه ومشاكله فإنها لا تغدو كذلك، أي غير لسانية، فهي في هذا المجال تبقى مرتبطة بالتقليد وفي متناول التحليل التأويلي.(١٥) والنتيجة التي يخلص إليها جادامير هي أن هناك تداخلا واضحا بين مفهوم التأويل وبين التفكير النقدي، هذا التداخل يفرضه تداخل الموضوعات وتعقدها وتعدد أبعادها، فالتأويل ومن خلال تأكيده على تاريخية الفهم يبين عن ثراء للمعنى لا ينضب خاص بالبنيات الرمزية التي هي النصوص والمعايير، هذه البنيات، وبما أنها ما تزال متوقعة ضمن الآفاق التاريخية المختلفة، ومسطرة ضمن الأهداف المختلفة للفرضيات المتباينة فإن ذلك يعني أنها لم تكشف بعد عن كل المعاني الخفية الكامنة فيها، ويعني من جهة ثانية أن الأحكام المسبقة المتعلقة بالمواقف المتخذة حول القيم المختلفة يمكنها كما يقول جادامير الاستفادة من الجهود الأخرى التي يبذلها التأويل في ميادين أخرى، إلا أن هابرماز لم يقتنع بأغلب الإجابات والتوضيحات التي قدمها جادامير خاصة ما يتعلق منها بنظرتهما إلى المجتمع وموقفها من النشاط أو الفاعلية الاجتماعية، وكذا موقع التأويل داخل المنظومة المعرفية الفلسفية المعاصرة وعلاقة التأويل بالإيديولوجيا، لذا نجد هابرماز- ومعه أبل- يلجأ إلى بلورة نظرية متمحورة حول التحليل النفسي تكون بمثابة الأنموذج الأمثل لكل نظرية تسعى إلى نقد الأيديولوجيا نقدا منهجيا.

إن جادامير يؤكد بصفة إجمالية على ضرورة التمييز بين قوة الحقيقة التي يتضمنها الفهم وبين تقنيات البحث ومناهجه المقررة من جانب «علوم الروح» على حد تعبير «دلتاي» الذي يرى أن تجربة العلوم الإنسانية تتقاطع مع تجارب أخرى قائمة خارج أطر العالم الضيقة كتجربة الفلسفة وتجربة الفن والتاريخ وهي كلها تجسد حقيقة لا يمكن التأكد منها بالطرق العلمية المحضة، فالفهم ليس منهجا مكملا لمناهج علوم الطبيعة. وهذا ما يؤكد في نظر جادامير فشل «دلتاي» في إقامة التعارض بين علوم الروح وعلوم الطبيعة انطلاقا من أن التأويل عنده يضطر إلى مجاوزة تعدد المناهج، وتنوع أطر

التأويل باتجاه بلورة شعور تأويلي يجد في البنية اللغوية للعالم دعامة له وضمانا لفعاليته، ذلك أن طبيعة الأشياء ذاتها تدفع بهذا الاتجاه من حيث إن الفهم حركة شاملة وكلية يجعل التأويل يطمح في أن يكون فهما للفهم ومن حيث إن الفهم أيضا هو عودة إلى الموروث أو «التقليد»، عودة لاستحضار وعي تاريخي جديد يستوعب معاني اللحظة الحاضرة دون التغاضي عن المعاني التي تركت عبر سيرورة طويلة عودة تتم باللغة وفي اللغة التي تمثل حلقة وصل أساسية بين الدلالات الوجودية والتاريخية والجمالية.

* هانز جورج جادامير: Hans Georg Gadamer من أهم الفلاسفة الألمان المعاصرين ولد سنة ١٩٠٠، درس في جامعة «لايبزج» Leipsig ثم في جامعة فرانكفورت، وفي سنة ١٩٤٩ شغل كرسي الفلسفة في جامعة «هايدلبرج» Heidelberg خلفا لكارل ياسبيرس، وقد شكل مفهوم التأويل أو «التأويلية» Herme rieutique نقطة محورية في إسهامه الفلسفي، نتج عنها فيما بعد اسقاطات هامة في مجالات معرفية متعددة كالعلوم الإنسانية والنقد الأدبي، ازداد جادامير شهرة بعد السجال الهام الذي دار بينه وبين مواطنه الفيلسوف يورجن هابرماز حول الأهمية المعرفية للعلوم الإنسانية وحول منهجيتها، يعد كتابه «الحقيقة والمنهج» Verite et methode من أهم المؤلفات الفلسفية الألمانية في المرحلة المعاصرة.

* – دلتاي: W.Dilthey (١٨٣٣– ١٩١١) فيلسوف ألماني معاصر يمثل ما يسمى بتيار الحياة، ففي كتابه الهام «مدخل إلى دراسة العلوم الإنسانية» يبحث دلتاي عن «الاستقلالية المنهجية» لعلوم الإنسان أو «علوم الروح» بتعبيره، وهذا ما دفعه إلى اجراء موازنة أشمل بين علوم الطبيعة وعلوم الروح، ولكي نفهم علوم الروح– وموضوعها الإنسان– لابد من أن نغوص إلى داخلها، وهنا تأخذ التجربة النفسية كل مصداقيتها، بل ويصير علم النفس العلم القاعدي الأول لأية معرفة تتعلق بالإنسان وبالعالم التاريخي الاجتماعي بصفة عامة.

* لسنا في حاجة إلى أمثلة محددة في هذا السياق، فالترجمة تحتل مكانا متميزا في مختلف الحضارات، وحضارتنا العربية الإسلامية تقدم لنا مثالا حيا في نقلها للمعارف اليونانية المختلفة وترجمتها لها، ومن أهم الكتاب العرب المهتمين بهذا الموضوع نجد الباحث المغربي الدكتور طه عبدالرحمن في مشروعه التأسيسي «فقه الفلسفة»:

د. طه عبدالرحمن: فقه الفلسفة: ١ – الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.

* عند الحديث عن مسألة الكتابة في المرحلة المعاصرة لابد وأن يتبادر إلى أذهاننا مشروع الفيلسوف «جاك دريدا» derrida Jacques وخاصة في كتابه الهام «الغراما ترلوجيا» أو «علم الكتابة»، حيث يسند أهمية خاصة للكتابة– مع اختلاف سياقه عن سياق جادامير– ويعطيها أولوية مطلقة على الكلام.

* يعتقد الفيلسوف الفرنسي بول ريكور P.Ricoeur مثله في ذلك مثل هابرماز أن جادامير، ونتيجة لإهماله ثلاثية: العمل– السلطة– اللغة قد يقع حبيس نظرية للغة ذات نزعة شمولية وهذا ما يرفضه ريكور، فاللغة بالنسبة إليه ما هي في النهاية إلا ذلك الحيز الذي يتم فيه التعبير عن تجربة معينة.

الهوامش:

de paul Ricoeur, editions du seuil, paris, 1976 (introduction) p,20. -١
philosophique, traduit de lallem and par etienne sacre, Revision
Verite et Methode: Les grandes Lignes dune hermeneutique
Hans- Georg Gadamer:

de pierre fruchon, editions aubier- montaigne, paris, 1982, P.90. -٢
philosophique, traduit de lallemand par Mariana simon, introduction
- Georg gadamer: Lart de comprendre: Hermeneutique et tradition
Hans

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.90. -٣

Hans- Georg Gadaer: Verite et Methode, P.96. -٤

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.97. -٥

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.99. -٦

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.235. -٧

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.219. -٨

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.230. -٩

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.234. -١٠

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.236. -١١

Hans- Georg Gadaer: Ibid, P.238. -١٢

qques Edson, Edition de boech- Wes mael bruxelles, 1991, P.140. -١٣
Hermeneutuque, Tradition et raison traduit de langlais par jac
Geargia wamke: Gadamer.

thie, editions la decouverte- le Monde, Paris, 1984, P.P233-234 -١٤
Hans- gerorg, Gadamer, in, Entretiens avec le Monde: l philosop
Entretien avec

Warnke: Hermeneutique, Tradition et raison, P.P146- 148. -١٥
Geargia

المصادر:

Hans - Georg Gadamer: -
sacre, revision de paul Ricoeur, Editions du seuil, Paris, 1976. -
hermeneut que philosophique, tranduit de lallemenel par etienne
Veritie et Methode: les grandes lignes dune
uction de Pierre fruchon, Editions Aubier- Montaigne, Paris, 1982. -
ition philosophique, traduit de lallemand par Mariana simon, inrod
Lart de comprondre: Hermeneutique et, trad

المراجع:

raison, traduir de langlais par Jacques Edson, Edition de Boeck. -
Geargia Wamke: Gadamer: Hermeneutique, Tradition et
Wesmael, Bruxelles, 1991.
l Philosophie, Editions la decouverte- le Mondem Paris, 1984. -
Entretien avec Hans- Geovg Gadamer, in, Entretiens avec le monde:



قــــراءة في تشــــكلات البنيــــة

خليل الشــيخ *

إذا كان «لماذا تركت الحصان وحيدا؟» يرسم الخطوط الكبرى لسيرة محمود درويش، ويعيد التأمل في ملامح خطابه الشعري، ويتساءل عن ماهية ذلك الخطاب، ويحدد بعض مكوناته، وطبيعة تحولاته فإن(سرير الغريبة) الصادر عـام ١٩٩٩، يعـود الى الذاتي في ذلك الخطـاب ليرسم آفاقه وشخوصه، وإشكالاته، بعيدا عن الاشتباك المألوف في شعر درويش بين الذاتي والجمعي، بكل ما ينطوي عليه هذا الاشتباك من رموز ودلالات وآفاق.

إن قراءة (سرير الغريبة) على مستويي التكوين والبنية تتطلب أن نسير في اتجاهين يفضيان الى تحديد ماهية المنظور في خطاب درويش الشعري، في الاتجاه الأول سيجري تتبع الخيوط والمنحنيات التي أوصلت درويش الى هذا المسار، من خلال تحليل بعض جوانب خطابه الشعري ذات العلاقة بمنحى الديوان الأخير، أما الاتجاه الثاني فتتم قراءة (سرير الغريبة) من زاوية اتصاله بذلك المسار، وانفصاله عنه وتجاوزه له على صعيدي التشكيل والدلالة.

يلفت الانتباه في هذه المجموعة الجديدة عنوانها، فهذا العنوان يتشكل في فضاء مغاير تماما لعنوان المجموعة السابقة (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) فإذا كان الحصان، وهو بؤرة العنوان، يتشكل في سياق جملة استفهامية يوجهها الطفل الى والده، ليعبر السؤال عن تاريخ شخصي وجمعي يعكس القلق والخوف في لحظة من لحظات الانهيار في التاريخ العربي الحديث، فإن السرير، الذي ينضاف الى الغريبة، يعبر في سياق الجملة الاسمية التي تقوم على إسناد افتراضي غامض عن دلالات جمالية، تتولد من معطيات تغاير تماما ما يثيره حضور الحصان في ذلك السياق.

ولكن إدراك ما ينطوي عليه (السرير) من دلالات وتجليات، يتطلب تتبع اللفظة في مستوياتها المختلفة في شعر درويش، فقد اعتاد خطاب درويش الشعري. أن يقوم بتنمية نصية للكلمة أو الصورة أو الرمز، وينتقل بها من خلال تلك التنمية من مستوى الى آخر. فإذا كانت الصورة ترتبط في بداياته الشعرية بغنائية بسيطة عذبة، وبدلالات واضحة، فإن تشكيلها في المراحل اللاحقة، يفارق أبعاد العلاقة المنطقية في وضوحها، لتدخل دائرة أخرى تخرج على البساطة، وتسعى لتشكيل القصيدة. بما تحتوي عليه من صور وإيقاع ورموز وعلاقات ضمن منظور فني متنام، ينشد إلى الإطار الكلي للنص، ويسهم في إكسابه مزيدا من الكثافة والغنى والعمق.

يمكن تحديد استخدام درويش للفظة (السرير) في خطابه الشعري بتقسيم ذلك الاستخدام الى مراحل ثلاث تبدأ من التعميم وتمر بالتحديد وتنتهي بالترميز.

في المرحلة الأولى كانت اللفظة تتولد في سياق واضح الأبعاد والدلالات، ثم صارت، في المرحلة الثانية، تأتي في خضم مبنى شعري تتلاحم فيه عناصر متعددة تقوم على التوافق تارة، وعلى الصراع تارة أخرى، لتجيء أخيرا في إطار رامز يتأسس على بنية شعرية ذات توتر وجداني عال، وأبعاد جمالية خالصة.

يعود استخدام لفظة (السرير) في شعر درويش إلى بداياته المبكرة، فقد وردت في (أوراق الزيتون) و(عاشق من فلسطين) و(حبيبتي تنهض من نومها) وهي مجموعات صدرت بين عامي ١٩٦٦ و١٩٧٠ أي قبل خروج درويش من فلسطين المحتلة عام ١٩٧١م.

ان تحليل تلك اللفظة يبين أنها كانت تجيء ضمن دلالاتها العامة، ويتم التعبير عنها ضمن سياقات مباشرة، فهو يقول في قصيدة

* ناقد واكاديمي من الأردن يعمل بجامعة السلطان قابوس.

بعنوان (سونا):

أحكي لكم عن مومس... كانت تتاجر في بلادي
بالفتية المتسولين على النساء
أزهارها الصفراء، نهداها مشاع
وسريرها العشرون، مهترئ الغطاء.(١)

من الواضح أن كلمة (السرير) تجيء متسقة مع لحظة الابتذال العامة التي تتصف المومس بها، فإذا كانت أزهارها صفراء، ونهداها مشاعا، فينبغي أن يكون سريرها مهترئ الغطاء، وأن يحمل الرقم عشرين، لأنها كانت تكثر من تغييره، كاشفا بذلك عن ملامح تلك المومس الحسية والنفسية، ومبينا، رغم تعاطفه الخفي مع مأساة تلك المومس، كيف بدا السرير في خطابه الشعري عاما، فاقدا للخصوصية والملامح، لينتهي في (سرير الغريبة) نقطة انطلاق نحو تشكيل المنظور الشعري الخاص، لهذا لم يكن مستغربا أن يجيء الاستخدام التالي للفظة نفسها، متصلا بالجو الشعري السابق كما في قصيدته (رباعيات):

لم أجد أين أنام
لا سرير أرتمي في ضفتيه
مومس مرت وقالت دون أن تلقي السلام:
سيدي! إن شئت عشرين جنيه(٢)

إن ثمة تقابلا خفيا بين القصيدتين، ولكن هذا التقابل يشف عن مأساوية المناخ، ويبين عمق الاغتراب الذي كان درويش يعيشه، فإذا كانت المومس قادرة على أن تجد السرير، ويسمح لها دخلها بتبديله عشرين مرة، فإن على المخاطب في القصيدة، وهو الشاعر في الأغلب، أن يدفع عشرين جنيها مقابل أن ينام مرة واحدة!

ولا شك أن عناصر النفي التي بدأ بها درويش مقطعه الشعري، وغياب التحية، ووجوب الدفع، كانت تدفع به إلى اليأس، والاغتراب، وإن كان هذا الاغتراب لا يأخذ أبعادا ميتافيزيقية بقدر ما يسعى لاقتناص الخلل في الحياة، وما تنطوي عليه من أزمة، لهذا تصنع (الرباعيات) في مجموعها جوا أليفا يتوق الشاعر اليه، ويجهد في الوصول إلى أعماقه.

أما في قصيدة (نشيد) فيبدأ السرير يدخل حيز الخاص ويفارق إطاره العادي، المرتبط بالأبعاد العامة حيث يقول محمود درويش:

لأجمل ضفة أمشي
فإما يهترئ نعلي
أضع رمشي
ولا أقف
ولا أهفو إلى نوم وأرتجف
لأن سرير من ناموا
بمنتصف الطريق
كخشبة النعش(٣)

إذا كانت لفظة السرير في النصين السابقين متصلة بمتطلبات الجسد، فإن السرير يتشكل هنا نقيضا لتلك المتطلبات، ويغدو متصلا بمسائل عامة، ذات طابع وطني، ومن الواضح أن حضور لا النافية هنا مناقض لحضورها في السياق السابق. فعبارة (لا أهفو إلى النوم) تناقض (لم أجد أين أنام) لأنها تخرج من عالم الحس إلى عالم الرؤية، وتشير الى أن ثمة تغيرا قد طرأ على نوعية العلاقة بين السرير والجسد، فإذا كان السرير مرتبطا بالنوم، ولفظة النوم في شعر درويش تجيء هي الأخرى، ضمن تحولات متعددة، فإن هذا النوم لم يعد مطلبا، لأنه يقود إلى الموت. لذا يوحد درويش بين السرير وبين النعش وتجيء عبارة (من وقفوا بمنتصف الطريق)، دالة على نوعية من البشر مرتبطة بنوعية محددة من الاسّرة، فهؤلاء هم المترددون، الذين خذلتهم قدرتهم على المشي والحركة. من هنا يصبح المشي وليس النوم، رمزا للحيوية، ووسيلة للوصول الى الوطن.

بدأ درويش، بعد خروجه من فلسطين بتحرير لفظة السرير من أفاقها السابقة، لتبدأ اللفظة بالتشكل على نحو يصنع سياقات جديدة، لقد بدأ درويش يستخدم اللفظة ضمن بنية مراوغة رامزة في إطارها العام، تثير أكثر المواجع التي كانت تشغله يومها، وهي جدلية الحضور والغياب، ففي قصيدته (خطوات في الليل) يقول درويش:

ظلك الأزرق من يسحبه
من سريري كل ليلة؟
الخطى تأتي وعيناك بلاد
وذراعاك حصار حول جسمي
والخطى تأتي
لماذا يهرب الظل الذي يرسمني
يا شهرزاد؟(٤)

يتحدث درويش فيَ القصيدة عن واحد من الهواجس التي أرقته، وهو هاجس الخروج من الوطن، فيبدو السرير أسطوريا، قادرا على احتواء الظل الأزرق، وهو ظل البحر المتوسط، وما يحمله هذا الظل من ذكريات وأبعاد.

إن مجيء الظل، الذي ينوب عن الأصل ولكنه لا يغني عنه، مرتبط بلحظة حلمية، ويجيء تلاشي الحلم من ثم تعبيرا عن لحظة حزن عميق يعبر عنه الديوان (أحبك أو لا أحبك)، الذي يثير اشكالية الحضور والغياب من زوايا متعددة، وهي إشكالية ستتكرر في (محاولة رقم ٧) لأن الفاصل الزمني بين صدور الديوانين لا يزيد على سنة، يقول درويش في قصيدة (النزول من الكرمل).

تركت ورائي ملامحها واسمها كان يمشي أمامي
يسمي ملامحها وانفجاري، تركت سرير الولادة
تركت ضريحا معدا لأي كلام
تركت التي أوجعتها ذراعي، تركت التي أوجعتني يداها
تفتش عن عاشق بعد خمس دقائق من هجرتي(٥)

يلفت الانتباه تكرار الفعل ترك مضافا الى ضمير المتكلم، خمس مرات، وهو فعل يشير الى الانفصال من جهة، ولكنه يؤكد عمق الصلة

الوجدانية من خلال تراكم الفعل الذي يرسم عالم الولادة، ومسقط الرأس وما فيهما من أحزان وذكريات. كما يلفت النظر اختلاف الأسلوب بين القصيدتين، ففي النص السابق يمزج درويش بين المتكلم والمخاطبة، في حين يميل الى تغليب ضمير المتكلم المفرد في النص الثاني، لتظهر المحبوبة أو لتتجلى من خلال تنامي الحديث عنها، وليكون حديث درويش عنها يأخذ شكل الوجد الصوفي الذي يسعى للوصول الى محبوبة، يتعذر الوصول إليها لأنها في الأسر. أما السرير فغير قابل للنسيان، فهو ذو خصوصية واضحة تماما، فهو مرتبط بلحظة الولادة، ليكون هذا الارتباط مؤشرا على مرحلة كاملة، ويتبلور الحديث عنها من خلال مزيج معقد يجمع بين الشعور بالذنب وفرحة الخروج من الأسر.

أما في (أعراس) فيعود درويش وهو يرسم أبعاد السرير إلى شخصية من أكثر الشخصيات أهمية في شعره وهي شخصية ريتا وان كان الحديث عن طبيعة هذه الشخصية، وإشكالاتها في خطاب درويش الشعري يحتاج الى تتبع دقيق، وتحليل نصي، لأن درويش ظل يسعى كي تخرج (ريتا) من اشتباكها بالرمز، وما يحمله من دلالات متباينة، الى إطار المرأة- الأنثى.

وإذا كانت (الحقيقة النائمة) المنشورة في (أعراس) تعد بداية تحرير شخصية ريتا من سطوة الرمز وتداخلاته، فإن هذه الشخصية ستظل قابلة للتطور في خطاب درويش الشعري، عبر مستويات شعرية متعددة، تتصاعد فيها النغمة الايروسية، وتصل الأبعاد الجمالية الى ذروتها كما في (شتاء ريتا) في ديوان (أحد عشر كوكبا)، ومن المعروف أن درويش افتتح الحديث عن ريتا في قصيدته (ريتا والبندقية)(٦)، في (أخر الليل) الصادر عام ١٩٦٧، وأعاد الحديث عنها من المنظور الشعري نفسه في (ريتا أحبيني)(٧) في (العصافير تموت في الجليل) الصادر عام ١٩٦٩.

يتشكل السرير في قصيدة (الحديقة النائمة) رمزا للذة، ولكن هذه اللذة مؤقتة ومشوبة بالكثير من العوامل التي تسعى لتكديرها، لأن العلاقة بين المرأة والرجل في إطار تلك العلاقة ليست فردية، بل هي مشتبكة بالصراع وتجلياته، وما ينطوي عليه هذا الصراع من مواقف ورؤى، لهذا كان من الطبيعي أن يتم التعبير عن تلك العلاقة من خلال إيقاع شعري حزين، وإن ظل هذا الايقاع يحتفي بالجسد ويقدمه من خلال مشاهد بصرية، يسيطر عليها منظور حسي، يتلاشى تدريجيا لصالح البعد الرمزي في القصيدة الذي يكاد يجعل من ريتا أميرة أسطورية نائمة تحتاج الى من يبعد الشر عنها، ويوقظها برفق وحب:

سرقت يدي حين عانقها النوم
غطيت أحلامها
نظرت إلى عسل يختفي خلف جفنين...
انحنيت على نبضها المتواصل
شاهدت قمما على مرمر ونعاس
بكت قطرة من دمي
فارتجفت
الحديقة نائمة في سريري(٨)

وإذا كان درويش قد أنهى (الحديقة النائمة) بسؤال مرجأ، فإن هذا السؤال سيحمل بين طياته عنوان القصيدة الشعرية التي أرجأ السؤال عنها ثلاثة عشر عاما، وإن كانت قد تحققت بعد ذلك بسنتين في (شتاء ريتا)، في (أحد عشر كوكبا).

يقول درويش في خاتمة (الحديقة النائمة):

سأسأل بعد ثلاثة عشر شتاء
سأسأل:
أمازلت نائمة(٩)
أم صحوت من النوم؟...

يفتتح درويش (شتاء ريتا)، بمقطع شعري يغاير من حيث الأسلوب مفتتح (الحديقة النائمة)، فإذا كانت (الحديقة النائمة) تفتتح المشهد على لحظة النوم، وترسم ريتا بوصفها رمزا للبراءة والجمال، فإن (شتاء ريتا) تفتح المشهد على حضور ريتا الحي، وجسدها اليقظ

ريتا ترتب ليل غرفتنا: قليل
هذا النبيذ
وهذه الأزهار أكبر من سريري
فافتح لها الشباك كي يتعطر الليل الجميل(١٠)

ثمة تناقض بين صورتي السرير في القصيدتين السابقتين، وهو تناقض لا يقود الى التضاد، بقدر ما يقود الى الاختلاف.

فاذا كان السرير في (الحديقة النائمة) يستوعب مفاتن الحديقة وزهورها، ورياحينها ونباتاتها، فإن الزهور تغدو هنا أكبر منه، وهو مؤشر على تراجع الجسد، الذي ظل يحتل في (الحديقة النائمة) البعد الأهم، لتغدو مفاتنه حاضرة، ولكنها لا تقع في بؤرة الاهتمام، فإذا كانت ريتا تنام في السرير وتوصف ب:

الحديقة نائمة في سريري

فإنها مشغولة، هذه المرة، بإعادة ترتيب عالم الشاعر وغرفته لهذا: (تنام ريتا في حديقة جسمها).

ومع ذلك فإن السرير لم ينفصل عن رموز درويش الكبرى، بل ظل يتداخل معها، ليأتي في تحولاته بعيدا عن النمطية.

لقد كان من اللافت للنظر ألا يرد السرير في قصيدة درويش التسجيلية الطويلة (مديح الظل العالي) غير مرة واحدة، رغم حديث درويش المتكرر فيها عن النوم المتعذر في إبان تلك المواجهة (لهذا يكثر درويش من استخدام فعل الأمر: نم/ نامي وهو فعل لا يمثل أكثر من رجاء حزين ويبين استحالة النوم الذي وصل حد الأمنية). وإذا كان غياب السرير في تلك الأجواء مبررا، فإن درويش يعود إليه في إطار حواره المستمر مع الذات. وهي تنبثق في العادة في لحظات المواجهة مع الآخر، وهي مواجهة حرص فيها درويش على أن يتخلص من الانساق الايديولوجية على مستوى الرمز والتعبير، يقول درويش:

وطني حقيبة

في الليل أفرشها سريرا
وأنام فيها
أخدع الفتيات فيها
أدفن الأحباب فيها
أرتضيها لي مصيرا
وأموت فيها.(١١)

لقد عبر درويش عن العلاقة بالوطن في إطار جدلية البقاء أو الرحيل من خلال لحظات متعددة، تتميز بالاختلاف، ولكنها في مجموعها تنبئ عن دينامية درويش. وقدرته على التحرر من ماضيه، دون إحساس بعقدة الذنب، مثلما تنبئ عن قدرته على النظرة الى ذلك الماضي بروح انتقادية، فإذا كان درويش يعلن في أواخر الستينات في (يوميات جرح فلسطيني):

آه يا جرحي المكابر
وطني ليس حقيبة
وأنا لست مسافر
انني العاشق والأرض حبيبة(١٢)

فإنه يصدر في قصيدته (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) الصادرة عام ١٩٧٥ عن موقف مغاير للحظة الشعرية السابقة. مما يؤكد أن حساسية اللحظة الشعرية عند درويش هي التي تعيد تشكيل الواقع، وبلورة مسألتي الحضور والغياب أو الاقتراب أو الابتعاد عن الوطن، ضمن اطار فني يغاير الاشرطة التسجيلية او الوثائقية في العلاقات مع المكان، ويدخل في إطار تشكيل المكان- الحلم:

جاء وقت الانفجار
وعلى السيف قمر
وطني ليس جدار
وأنا لست حجر(١٣)

إذا كان درويش قد كرر عبارة (وطني حقيبة) في قصيدة (مديح الظل العالي) عدة مرات قاصدا بذلك نفي العبارة الشعرية القديمة ذائعة الصيت (وطني ليس حقيبة) وهي تقابل عبارة: وطني ليس جدار، فإن بروز السرير في تلك اللحظة، يؤشر على رغبة الخطاب الشعري الدرويشي في تدمير مرجعياته واثبات قدرته على التحول من دلالة الى أخرى. ولا شك أن تحول الحقيبة الى سرير ذي قدرات سحرية متعددة، يؤشر على نوعية اغتراب آخر صار يعيشه درويش في سياق نوع آخر من المواجهة بين الذات والآخر.

لهذا يوظف درويش السرير في إطار ثنائية متشابهة في قصيدة (المساء الأخير على الأرض) في ديوانه (أحد عشر كوكبا). تتولد تلك الثنائية من جدل العلاقة بين الذات والآخر في الموضوعة الأندلسية. ولكن ذلك التوظيف يؤكد غنى الرمز وتحولاته في خطاب درويش الشعري. فإذا كان النوم مستحيلا في (مديح الظل العالي) نظرا لطبيعة الصراع الدائر، فإنه في (المساء الأخير على الأرض) يجيء سهلا، طبيعيا لا يحتاج الى معجزة.

تقوم القصيدة كذلك على أفعال الأمر، ولكن أفعال الأمر تجيء هنا في إطار التمني، والرجاء المنكسر الذي يوجهه المهزوم للمنتصر، فالمنتصر يمتلك الواقع ويسعى إلى التحكم فيه، أما المهزومون، المترفون فيضعون أنفسهم في خدمة المنتصر، ليصبحوا خارج التاريخ:

(فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا، واشربوا خمرنا
من موشحنا السهل، فالليل نحن إذا انتصف الليل، لا
فجر يحمله فارس قادم من نواحي الأذان الأخيرة
شاينا أخضر ساخن فاشربوه، وفستقنا طازج فكلوه
والأسرة خضراء من خشب الأرز، فاستسلموا للنعاس
بعد هذا الحصار الطويل، وناموا على ريش أحلامنا)(١٤)

يستخدم درويش السرير، للمرة الأولى بصيغة الجمع، ويصفها بأنها خضراء، وإذا كان الجمع يخرج المسألة من إطارها الفردي إلى إطار الجماعة المستسلمة الخائفة، فإن الخضرة تعكس مستوى الرفاهية التي كانت تلك الجماعة تحياها، وهي رفاهية غافلة عن تحولات العصر، واختلال موازين القوى فيه، ولكن رؤية درويش للمسألة تكاد تنبثق من حواف الأسطورة، وتجيء في سياق مسألة البحث عن الخلاص الإنساني، في ظل قوانين الصراع بين الغالب والمغلوب، صحيح أن هذا البحث محدد على المستوى التاريخي باللحظة الأندلسية، ولكن درويش يعيد إنتاج تلك اللحظة، لتعيش اللحظة التاريخية خارج تاريخها، وتشتبك بالحاضر وما يحتوي عليه من أبعاد. غير أن انطلاق درويش من أبعاد الصراع تلك، لا يعني خفوت الوجداني في صورة السرير، فهذه الأبعاد تتداخل مع العام، ولكنها تجيء ذاتية كما في (أربعة عناوين شخصية) المنشورة في ديوانه (هي أغنية، هي أغنية) الصادر عام ١٩٨٦م، ففي هذه القصائد يرتبط السرير بلحظة المرض، ويكون اللقاء معه اضطراريا، محاطا بالرعاية الطبية، لهذا صار من الممكن أن يكون السرير نقطة انطلاق باتجاه مغادرة العالم الى العالم الآخر:

شعرت بمليون ناي يمزق صدري
تصببت ثلجا، وشاهدت قبري على راحتي
تبعثرت فوق السرير، تقيأت(١٥)

وقد يكون السرير تجسيدا للقاء عابر، ليفقد السرير ثانية خصوصيته، ولكنه يجسد لحظة من لحظات الالتفات الى الجسد، بعيدا عن هوية الجسد، لأن هذا الالتفات تجسيد للتمسك بالحياة، ونفي للحظة المرض:

(ولسنا سوى رقمين ينامان فوق السرير المشاع، المشاع يقولان ما قاله عابران عن الحب قبل قليل، ويأتي الوداع سريعا، سريعا)(١٦).

وفي هذا الإطار تأتي الكلمة في قصيدة (سنة أخرى فقط) وهي قصيدة يرثي درويش فيها أصدقاءه الشهداء على نحو يغاير شروط الرثاء التقليدية، فالشاعر مفتون بالحياة، حريص عليها، وهؤلاء الشهداء، عشاق الحياة والمدافعون عنها، يفسدون بموتهم المتكرر متعة

الحياة! لهذا يحرص درويش على أن يصور بطولتهم ضمن رؤية مغايرة، وهي بطولة مرتبطة بالضعف الإنساني، أكثر من ارتباطها بالقوة المبالغ فيها، لهذا يعلن درويش في قصيدة أخرى أنه سيتولى حراسة هؤلاء الشهداء (من هواة الرثاء) الذين يسندون قاماتهم الشعرية المتواضعة، عبر الكتابة عن موضوع نبيل:

أصدقائي، شهدائي الواقفين

فوق تختي....

اذهبوا عني قليلا

فلنا حق بأن نحتسي القهوة بالسكر لا بالدم(١٧)

من هنا يغدو السرير في خطاب درويش الشعري، تبيانا لقدرة الشاعر على تأسيس أنماط متحركة من الدلالة للفظة الواحدة، يتعذر تحليلها من خلال رؤية معجمية أو دلالية ثابتة، بل تغدو احتمالا يفسره السياق الشعري.

(٢)

إذا كانت استخدامات السرير في شعر درويش تعود الى البدايات، وترسم تحولاتها طبيعة نصه الشعري، فإن لفظة الغريب ومشتقاتها تتماثل مع السرير على مستوى الحضور، فهي تعود إلى البدايات، ولكنها تسير في منحنى مغاير، فلفظة الغريب تؤشر في نص درويش الشعري على وضع مأزوم في لحظة زمنية معينة، وضمن علاقات إنسانية معقدة.

إن تحليل هذه اللفظة ينبئ أن استخدام درويش لما كان يجيء ضمن مسار يتحول من البساطة اللغوية والفكرية الى الغموض والعمق.

ومن التعميم الى تبلور المفهوم، وهي تأتي في كل الأحوال تعبيرا عن إشكالية العلاقة بين الذات والآخر، وتجسد أزمة الذات في تحولاتها المأساوية (الذات الفردية أو الجماعية) وتبين فقدان اليقين في خطاب درويش الشعري بأحادية المعنى، والميل الى التعدد والغموض بكل ما ينطوي عليه من آفاق.

يمكن التمييز في شعر درويش بين مستويين من مستويات الاستخدام لهذه الكلمة، على المستوى الأول تجيء الكلمة مفردة، مذكرة أم مؤنثة، مثناة او مجموعة، أما على المستوى الثاني فتجيء ضمن صيغة تبرز فعاليتها ودلالاتها الرمزية او المجازية المتحولة، يحفل خطاب درويش الشعري باستخدامات شتى للفظة الغريب، ولعل أول استخدام لها يعود إلى (وعاد في كفن) في ديوانه (أوراق الزيتون) الصادر عام ١٩٦٤:

أما رأيتم شاردا

مسافرا لا يحسن السفر

راح بلا زوادة، من يطعم الفتى

إن جاع في طريقه

من يرحم الغريب؟

كان استخدام هذه اللفظة واضحا، فهي تجيء مرادفة لطبيعة استخدامها في الحياة اليومية، ولكن هذا الاستخدام سيشهد تحولا واضحا في قصيدة (لا مفر) في ديوانه (آخر الليل) الصادر عام ١٩٦٧ حيث تبدأ الكلمة تتخلص من آفاقها اليومية، وظلالاتها الشعبية، لتدخل حيز المفهوم، وليكون لها نسيجها الدلالي الفلسفي:

وطني! عيونك أم غيوم ذوبت

أوتار قلبي في جراح إله

هل تأخذنّ يدي؟ فسبحان الذي

يحمي غريبا من مذلة آه

ظل الغريب على الغريب عباءة

تحميه من لسع الأسى التياه (١٩)

بعد ذلك أخذ مصطلح الغريب يخرج من هذا الاطار الفلسفي ليتجه صوب تخوم أخرى، وإن لم يتخل في تلك الأثناء عن الاشتباك بالمفهوم المعرفي الذي يثيره المصطلح في ذهن المتلقي دلاليا وجماليا. وستكتفي هذه الدراسة بالإشارة الى أكثر تلك الدلالات بروزا وأهمية.

تتحدد هذه الدلالات في أعمال درويش الثلاثة الأخيرة، حيث يتم توظيف هذا المصطلح في إطار تجربة جمالية، تنبثق دلالاتها من بؤرة التجربة نفسها، التي تحتوي عناصرها ومنظورها، ففي قصيدة (لي خلف السماء سماء)، في (أحد عشر كوكبا) يقول درويش:

مر الغريب حاملا سبعمائة عام من الخيل، مر الغريب

ههنا، كي يمر الغريب هناك، سأخرج بعد قليل من

تجاعيد وقتي غريبا عن الشام والأندلس(٢٠)

أما في قصيدة (عود اسماعيل) الصادرة في (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) فيقول:

كان اسماعيل...

يهبط بيننا ليلا وينشد: يا غريب

أنا الغريب، وأنت مني يا غريب فترحل

الصحراء في الكلمات (٢١)

وفي قصيدة (عندما يبتعد) من الديوان نفسه يقول:

سلم على بيتنا يا غريب

فناجين قهوتنا لا تزال على حالها، هل تشم

أصابعنا فوقها؟(٢٢)

واضح أن هذا الاستخدام يرتكز على رؤية تضمن انتظامه في مستوى متماثل من الدلالة، تسمح بقدر معقول من الإطراد والتماسك، لا تشتت المتلقي أو توقعه في الحيرة والابهام.

إن أبرز مقومات هذه الرؤية تتجسد في كيفية تكوين الأنا الحضارية لصورتها عن نفسها وعن الآخر، فهما يتبادلان الموقع، في ضوء قوانين الصراع وإشكالاته وروءاه، فتكون الأنا هي الغريب تارة، ويكون الآخر، هو الغريب تارة أخرى.

وبصرف النظر عن رؤية درويش لهذه المسألة على مستوى المنظور الفكري والوعي التاريخي، إلا أن حركة العلاقة في أبعاد تلك الرؤية تقوم على قدر من التغير والتوازن أحيانا، فمرور الغريب في

الأندلس يوازيه مرور الغريب في بلاد الشام، دون أن يكون مرور أحدهما سببا في الآخر، وقد تقوم على الفواصل بين الداخل والخارج، وانشطار الأنا في صميم كينونتها، كما الحال في (عود اسماعيل) وقد تكون كما في (عندما يبتعد) تجسيدا لصورة الآخر في لحظة من لحظات الصراع معه، لتجيء كلمة (غريب) مرادفة لكلمة عدو في مطلع النص الشعري نفسه:

للعدو الذي يشرب الشاي في كوخنا

فرس في الدخان (...)(٢٣)

ولكن درويش وهو يستخدم هذه الكلمة (الغريب) يحرص على أن تجيء ضمن سياق غير خطابي، لهذا يجزئ المشاهد الشعرية، ويوزعها على فقرات تعتمد التقابل والتناقض، بحيث تتولد منها صورة تكسر البعد النمطي للآخر، وتؤكد استمرار الصراع، ولكن ضمن تقنية شعرية تختبئ خلف الكثير من الأقنعة الفنية.

ومن المهم أن يشار إلى أن كلمة (الغريبة) لم ترد مفردة، مؤنثة الا في الأعمال الشعرية المتأخرة لدرويش، ولعل أول استخدام لها على هذا النحو يجيء في قصيدة (ليل يفيض من الجسد) في ديوانه قبل الأخير، حيث يقول درويش:

من أنا بعد عينين لوزيتين؟ يقول الغريب

من أنا بعد منفاك في؟ تقول الغريبة(٢٤)

من الواضح أن استخدام الغريبة في هذا المقطع، يتماثل مع طبيعة الاستخدام للكلمة في (سرير الغريبة)، حيث تنبئ العلاقة بين الكلمتين: الغريب/ الغريبة عن حالة من العشق غير قابلة للاستمرار ويجيء حضور الغريبة بمثابة الشيفرة المفسرة لنوعية العلاقة ومستقبلها وتحولاتها.

من الملاحظ أن سرير الغريبة وهو عنوان الديوان، لم تجيء عنوانا لأية قصيدة فيه، كما درجت العادة، ولكنه جاء في سياق احدى القصائد (سوناتا 1) وكاد وروده يكون امتدادا للمقطع الشعري المشار اليه سابقا في (أحد عشر كوكبا):

ففي سوناتا 1 يقول درويش:

ما اسم القصيدة؟

أمام ثنائية الخلق والحق، بين السماء البعيدة

وأرز سريرك، حين يحن دم لدم، ويئن الرخام(٢٥)

ولكن هذا التماثل في اطار المعجم الشعري، لا يفضي الى تشكيل شعري متشابه، بقدر ما يقود إلى تنمية للمصطلح واستنباته في حقل جديد. ففي حين كانت عبارة (والأسرة خضراء من شجر الأرز) تحدد مناخا مترفا في سياق الانهيارات الكبرى، صار يستخدم في (سرير الغريبة) في إطار وجداني خاص، وصار التماثل بين عدم تسمية المحبوبة، وعدم تسمية القصيدة باعثا على التفتيش عن متغيرات وثنائيات، تتوزع القصيدة في إطارها، ويقدر العشق أن يجمعها، وفي كل الأحوال فإن درويش قد استخدم الغريبة في سياقات متعددة وفيما يلي أبرز تلك الاستخدامات:

أنا أدرى منك بالإنسان بالأرض الغريبة (٢٦)

ولأني أحمل الصخر وداء الحب والشمس الغريبة (٢٧)

تنامان خلف الضفاف الغريبة (٢٨)

اختلطت في أزقتها الكلمات الغريبة (٢٩)

ذات يوم سأجلس فوق الرصيف، رصيف الغريبة (٣٠)

من أنا بعد ليل الغريبة؟(٣١)

في النزول إلى حفرة الكلمات الغريبة(٣٢)

أرض الغريبة أرض السكينة(٣٣)

فكن يا غريب سلام الغريبة (٣٤)

صرنا صديقين للكائنات الغريبة(٣٥)

ومن الواضح أن (سرير الغريبة) لم يستخدم من قبل في تلك السياقات، لان درويش يرغب في أن يجعل من السرير في هذا الديوان فضاء يتموضع فيه الخطاب الشعري، وتتجلى فيه وقائعه، عبر عناصر متنوعة تتخللها إشارات ورموز وتحولات ترتبط بذلك الفضاء وتنبثق عنه.

(٣)

يتشابه (سرير الغريبة) من حيث البناء الكلي العام مع سابقه (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) ففي هذا الديوان قصيدة افتتاحية تقع خارج المشاهد، تعقبها ستة مشاهد، يضم الواحد منها عددا متفاوتا من القصائد يتراوح بين الأربع والست، وهذه القصائد تنبثق من عنوان المشهد، وما يشيعه من أجواء، وهي جميعا تشترك في تكوين مناخ شعري عام يقوم على الاسترجاع والتأمل في الماضي، وبناء صورة للذات تبدأ منذ الطفولة إلى نهاية الكهولة.

يتبع درويش أسلوبا متشابها في (سرير الغريبة) فثمة قصيدة افتتاحية تقع خارج السونيتات اضافة الى ست سونيتات Sonnet(٣٦) يعقب كل سونيتة من السونيتات الخمس الأولى ثلاث قصائد. وهذه القصائد تصنع كلها مناخا شعريا عاما يبحث عن الحب، ويتأمل أبعاده، ويشتبك مع مفرداته، ويرسم آفاقه الكبرى، وإذا كان مجموع القصائد الذي يعقب السونيتة الأخيرة يخالف الاعداد السابقة، فذلك يعود إلى خروج المسألة من الحب وإشكالاته إلى الفضاء التاريخي للحب ورموزه وسياقاته في ثقافات متعددة.

ولكن التشابه في البناء العام لا يعني تماثل حركة الزمن فيهما، فاذا كانت هذه الحركة تتجه نحو الماضي في (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) فإنها تتجه صوب الحاضر في الديوان الحالي، وتعيد قراءة تاريخ العشق من منظور اللحظة الحاضرة، وتطوراتها وصيرورتها.

ولعل هذه الحركة تتضح جليا في القصيدتين الافتتاحيتين في الديوانين كليهما، فهي بعنوان (أرى شبحي قادما من بعيد) في الديوان السابق، أما في الديوان الحالي فهي بعنوان: (كان ينقصنا حاضر) وهذه الحركة المتجهة نحو الماضي هناك والمشتبكة مع الحاضر هنا تمد آفاقها وظلالها على اللحظة الشعرية وتحدد مداها، وتتحكم برموزها واشاراتها.

إن هذا التشابه في البناء العام لا يحدد كذلك جوهر الخطاب الشعري ولا طبيعة آلياته، فإذا كان درويش يتحدث بضمير المتكلم المفرد الذي يتأمل ماضيه وأشياءه وتغيرات العالم من حوله، في افتتاحية الديوان السابق، فإنه يستخدم التثنية في افتتاحية الديوان الحالي، من أجل تشكيل علاقة حب متبادلة تقوم على التكافؤ في جوهرها.

يجيء الحديث عن علاقة الحب في (كان ينقصنا حاضر) مسكونا بهاجس الانفصال، وتأتي النهاية على شكل قرار غير قابل للاستئناف:

لنذهب كما نحن

ولكن هذا القرار، يحرص على إبراز فردية العاشقين، وتبيان الجوانب الإنسانية في شخصية كل منهما، فانتهاء علاقة الحب بين اثنين لا يقود بالضرورة إلى تدمير المستوى الإنساني للعلاقة، أو في الشخصية، كما أن علاقة الحب هذه لا تتكئ على منظور أحادي، ولا تصدر عن عاشق نرجسي، لأن الصوت الشعري يتكئ على عملية تبادل الأدوار بين طرفي العلاقة، مثلما يقوم على تحول مستويات هذا الصوت، وتوزعه بين العاشقين، وبين الماضي والحاضر، وبين الأسطورة والواقع.

تعتمد القصيدة مقطعا شعريا يأخذ شكل اللازمة في تكراره ولكن تكرار ذلك المقطع لا يعني تماثل دلالاته، فهو يجيء على النحو الآتي:

١ - لنذهب كما نحن.
سيدة حرة
وصديقا وفيا
٢ - لنذهب كما نحن
إنسانة حرة
وصديقا وفيا لناياتها
٣ - لنذهب كما نحن
عاشقة حرة
وشاعرها
٤ - لنذهب كما نحن
إنسانة حرة
وصديقا وفيا
٥ - لنذهب كما نحن
إنسانة حرة
وصديقا قديما.(٣٧)

يستخدم درويش هذا التكرار لتبيان القدرة على تخطي السلبي في ماضي العلاقة الى الإيجابي فيها، فانتهاء العلاقة لا يقود إلى تدمير آفاقها الإنسانية، لأن الطرفين ينطويان على وعي صادق فيما يخص هذه المسألة.

ولا شك أن تحولات العاشقين لا تغير من كينونة كل منهما، بقدر ما تبين حالات مختلفة تؤدي مجتمعة الى تجسيد تلك الكينونة، فالمرأة المعشوقة تحولت من سيدة إلى إنسانة الى عاشقة.

وكان هذا التحول مقرونا بالحرية دائما، والعاشق يتردد بين الصديق الوفي أو القديم وبين الشاعر، وهذه التحولات تعبر عن الرؤية المتسامحة التي يصدر العاشقان عنها، وبخاصة أن ثمة مقطعا شعريا آخر يكاد ينهي الفقرات في القصيدة وهو:

فلنكن طيبين(٣٨)

الذي يتكرر في القصيدة أربع مرات، ويأتي حلا للخروج من مأزق النهاية، والتحول الى بداية جديدة، إضافة إلى فعل الأمر: ابتسمي الذي يرسم مناخا متفائلا لآفاق التحولات الجديدة.

ولكن المناخ العام الذي يشيع في (كان ينقصنا حاضر) يشير إلى أزمة ذات ظلال حضارية. فلم يكن عبثا أن يكون هذا المناخ غربيا على صعيدي المكان والطقس، وعلى مستوى الإشارات والرموز. ولكن العاشقين عربيان، يثقلهما المنفى بالكثير من الإشكالات.. ولكن أكثر هذه الإشكالات خطورة يتمثل في مسألة اكتشاف الذات وتحديد جوهرها، وطريقها للخروج من الأزمة، لهذا تنتقل هذه الذات في ظلال الأساطير، وقصص الحب لاكتشاف معنى الحب، ودلالاته ومكامن القوة والضعف فيه، لأن هذه الذات، وبخاصة ذات المرأة، تحرص على ألا يلغي هذا الحب شخصيتها أو فرص الاختيار أمامها:

(ليس هذا طريقي إلى أرض حريتي
ليس هذا طريقي إلى جسدي
وأنا لن أكون (أنا) مرتين
وقد حل أمس محل غدي
وانقسمت إلى امرأتين
فلا أنا شرقية
ولا أنا غربية
ولا أنا زيتونة ظللت آيتين(٣٩)

(٤)

سمى درويش القصيدة التي ذكر فيها السرير للمرة الأولى (سونا). وقد جاءت تلك القصيدة في (أوراق الزيتون) الصادر عام ١٩٦٤م، وإذا كان درويش يعني بالعنوان هناك ما صار يعنيه في (سرير الغريبة) بكلمة (سوناتا) المقابلة Sonnet, فإن الفرق بين العنوانين والقصيدتين من حيث البناء والمستوى اللغوي يبين التطور الفني الهائل بين لحظتين يفصل بينهما على المستوى الزمني، ثلاثة عقود ونيف.

إن من الضروري أن نبدأ أولا بتوضيح السمات الفنية الكبرى للسونيتات في (سرير الغريبة) على المستوى الفني، ولعل أبرز هذه السمات هي:

أولا:

تسير هذه السونيتات على تفعيلة البحر المتقارب، وذلك على النحو الآتي (كما يتضح من الأبيات الأربعة الأولى للسونيتة رقم (١)):

فعولن، فعول، فعولن، فعولن، فعولن، فعو
فعول، فعولن، فعولن، فعولن، فعولن، فعو

فعولن، فعولن، فعول، فعولن، فعول، فعو
فعولن، فعول، فعول، فعولن، فعولن، فعول

ثانيا:

تشتمل كل سوناتا، كما هو الحال في هذا اللون من الشعر، على أربعة عشر بيتا، ولكن درويش لا يتبع نظام التقنية المتعارف عليه في هذا النمط الشعري الأوروبي، ويمكن لهذه الخريطة أن تبين عدم اطراد نظام القوافي في سونيتات درويش الست:

سوناتا ١:

أ، ب، ب، ج، ج، د، د، ج، ج، هـ، د، و، ز، ج

سوناتا ٢:

أ، ب، ج، ب، د، هـ، ج، ب، و، ز، ج، ب، ج، ب

سوناتا ٣:

أ، أ، أ، ب، ج، ج، ج، ب، د، د، ب، هـ، هـ، ب

سوناتا ٤:

أ، ب ،ب، أ، ج، د، د، ج، هـ، و، و، ز، و، و

سوناتا ٥:

أ، ب، أ، ب، ج، د، ج، د، هـ، هـ، و، و، أ، أ

سوناتا ٦:

أ، ب، أ، ب، ج، ج، د، ب، هـ، هـ، و، ب، ب، ب

ثالثا: إن تتابع السونيتات يشير في العادة إلى مراحل الحب المتعددة، غير أن هذا التتابع عند درويش لا يشير إلى مراحل، بقدر ما يرسم حالة عشق متنامية، تحضر المحبوبة فيها عن طريق مخاطبتها المباشرة بضمير المخاطب المؤنث المفرد، باستثناء السوناتا الثالثة التي تخاطب المرأة عن طريق التثنية، وتربطها ببدايات الليل، وإن كانت السونيتات جميعا تصدر عن هذه التثنية وترسم حركة الحب في خضمها، وهي حركة تتناغم مع القصيدة الافتتاحية وتشكل جوهر الايقاع، وأبعاد التجربة الجمالية لهذا الديوان. لذا تتكرر صور التثنية في السونيتات التي تجسد حالة العشق وتجلياته، وتبدو هذه الثنائية منظورا جماليا يشكل مدخل الشاعر إلى رؤية الحب والعالم، فنزول المحبوبة (ودرويش يستخدم مصطلح النزول للإشارة إلى تحولات في عالم العشق تقربه من منظور ابن سينا في نزول النفس من المحل الأرفع) كان «نزول نون الأنا في المثنى» وحبه لها يشبه «ليل المهاجر بين معلقتين وصفي نخيل» ومجيئها يتناغم مع بدايات الليل التي تتوحد معها، وهي تضيء جسدها بزوجي يمام، ويتحدث إليها على نحو يشبه آخر الكلمات التي قالها بدوي لزوجي حمام، أما نومها فيشبه «نهرين في جنة الحالمين».

رابعا: تؤسس السونيتات لمعجم شعري تتوزع حقوله الدلالية على المجالات التالية:

١ - كلمات تتصل بالأشجار كاللوز والأرز، والنخيل والصنوبر والصفصاف والتوت والتين والرمان أو بالأزهار كالأقحوان والياسمين.

٢ - كلمات تتصل بالحيوانات كالغزال والابل والفرس، والذئب أو بالطيور كالقطا واليمام والسنونو والحمام والعصافير أو بالزواحف كالأفعى.

٣ - كلمات تتصل بمظاهر الطبيعة كالسماء والقمر والكواكب والجبال والغيوم والأنهار والندى أو بالأمكنة كجلعاد ومصر وسومر وبابل أو الأمكنة غير المحددة، أرض البعيد، مكان قديم- جديد البساتين المغلقة، الغابة، ضفة النهر.

٤ - كلمات تتصل بالعالم المحس مثل: السرير والرخام والثوب، واللؤلؤ والماء والحليب والسيف والحرير والكمان والعطر.

٥ - كلمات تتصل بمفاهيم مجردة، لفظ الجلالة والحق والانجيل والروح والملائكة والمنام أو بأبعاد شعرية كالأسطورة والقافية والنشيد والقصيدة والوزن والشعر والصورة والمجاز والرحيل.

إن تحليل هذا المعجم، قد يتضح عبر المقارنة بين مفرداته ومفردات «لماذا تركت الحصان وحيدا؟!» وبخاصة القصيدة الافتتاحية فيه.

إن تلك المفردات تشكل هي الأخرى، مجموعة من الدوائر تبدأ بالذات وتمر بالآخر، وبالطبيعة وطيورها وحيواناتها وبالفن والتاريخ والفكر وعدد من الشخصيات الفاعلة، وبما وراء الطبيعة، ولكن الفارق النوعي بين طبيعة المعجمين يتمثل في صدور الديوان الأول عن رؤية ذاتية مفردة، تسعى لرسم آفاق السيرة في تحولاتها المتعددة، في حين يصدر الديوان الأخير عن منظور مختلف، فهو ثنائي الأبعاد والتجليات، مشغول بهذه الثنائية، وهو يقدم عبرها صورة لمحبوبة، تمد ظلالها على الخطاب الشعري، وتصنع أسطورتها كما يتمثل في النبرة الشعرية الأليفة التي تسعى إلى التصالح مع العالم، والمسكونة بحزن شفاف، وأخيرا في قدرة النص الشعري على تجميع تلك العناصر والرؤى والاحالات في اتساق فني، عبر لغة تصويرية ترسم تحولات الحب والمحبوبة من خلال منظور جمالي يكاد يقدس المحبوبة ويرفعها إلى مستوى تشكل فيه، نقطة التوازن بين الأشياء.

ولكن السؤال الأهم فيما يخص بنية هذا الديوان، يتمثل في طبيعة العلاقة بين السوناتا وما يليها من قصائد، وسنتوقف في البداية عند السونيتات الخمس الأولى، في محاولة تبيان ما تنطوي عليه تلك القصائد من آفاق.

يمكن القول إن النص الشعري في «سرير الغريبة» مسكون بمسألة الحب وتجلياته، ويبدو أن درويش وهو يبني الديوان، كان يخضعه لتصور فني محكم يقوم على التنامي والاقتراب من المسألة،

وإن كانت ايقاعات الانتقال لديه هادئة، وعلاقات الصور ممتدة ورائقة، ولا تنطوي على مفاجآت حادة. تنشغل قصائد السونيتة الأولى الثلاث بأنواع الحب، وماهيته وتسعى إلى تحديد زمنه، ففي «سماء منخفضة» حديث عن أنواع الحب، وهذه الأنواع تتحدد من خلال حالات متنوعة:

- هنالك حب يسير على قدميه الحريريتين.
- هنالك حب فقير يحدق في النهر.
- هنالك حب فقير ومن طرف واحد.
- هنالك حب فقير ومن طرفين.
- هنالك حب يمر بنا دون أن ننتبه.
- هنالك حب فقير يطيل التأمل في العابرين.
- هنالك حب...(٤٠)

إن الحديث عن الحب لا يأتي في خطاب درويش الشعري عملا تجريديا خالصا، بل يمتزج هذا الحديث أو على الأدق ينبثق من التجربة الذاتية التي يحرص «سرير الغريبة» على بلورة آفاقها وصياغة رؤاها الجمالية، لذا تتبع نصوص الديوان تقنية شعرية تقوم في اطارها العام على المزاوجة بين رؤية تنتج دلالات الحب وبين تأملات تستبطن التجربة الخاصة وتسعى إلى تشكيل رموزها وصورها ومذاقها وشخوصها وتحولاتها، لكن هذه المزاوجة تسهم في صياغة منظور شعري، يجعل من الحب مدخلا أو مفتاحا لرؤية العالم وتفسيره. فإذا كانت قصائد السونيتة الأولى تستشرف أنواع الحب وماهيته وزمنه المثالي، فإن قصائد السونيتة الثانية تستشرف تجليات الحب، أما قصائد السونيتة الثالثة فترسم المحبوبة كما يراها العاشق، في حين تنشغل قصائد السونيتة الرابعة بصورة المحبوبة كما ترى نفسها، إضافة إلى تحولات العشق من فردانية مرتبطة بالعاشقين، إلى زفاف يخرج المسألة إلى حيز الجماعة، أما قصائد السونيتة الخامسة فترسم العلاقة بين العاشقين، كما تتجلى على لسان المحبوبة، وأخيرا فإن قصائد السونيتة السادسة، وعددها سبع قصائد، تشتبك مع رموز العشق سواء أكانوا عشاقا كجميل بثينة أم قيس ليلى، أم كتبا مثل كاما سوطرا وطوق الحمامة. وهي تصنع من كل ذلك مستوى أعلى من الدلالة يحقق قدرا من التجانس بين تلك الرؤى المتعددة.

لهذا تتعدد مستويات الكلام في الخطاب الشعري، فتارة يتحدث العاشق، وتارة أخرى تتحدث الحبيبة، وتارة ثالثة يتحدثان معا، وفي بعض الأحوال يتحدث سارد محايد، وقد تجيء أبنية الزمان في القصيدة منطقية، تسير كما يسير الزمن الواقعي، في حين تجيء في بعض القصائد حُلمية، قادرة على أن تتجاوز سير الزمن التاريخي، من أجل صناعة زمان جديد، أما المكان فهو يتوزع بين أماكن جغرافية محددة، بعضها مشتبك بالتاريخ والاسطورة كبابل وقرطاج وجلعاد وحدائق قيصر وسدوم وسمرقند وبعضها مرتبط بجغرافيا سياسية كالأندلس والشام ومصر وأريحا ومؤاب أو بين أماكن متخيلة، غير محددة الدلالة كالنهر والجسر والبلاد القديمة، والبحر وحديقة المنفى وأرض الغريبة، وأرض السكينة.

ولكن خطاب العشق في «سرير الغريبة» لا يتبلور إلا من خلال اكتمال جوانب العلاقة بين المرأة والرجل فيه، وقد سعى نص درويش الشعري كي يحرر المرأة من أبعادها الرمزية. وإن لم يحررها بطبيعة الحال من إيقاع العصر، بكل ما ينطوي عليه هذا الايقاع من أبعاد واشكالات، يشتبك فيها الشاعر والعاشق والمرأة، دون أن تكون المرأة نتيجة حتمية لتلك المعطيات، لهذا تقدم المرأة نفسها على النحو الآتي:

أنا امرأة، لا اقل ولا أكثر
أعيش حياتي كما هي
خيطا فخيطا
وأغزل صوفي لألبسه، لا
لا أكمل قصة «هومير» أو شمسه(٤١)

فهذه المرأة تسعى لتحرر نفسها من الرموز والأقنعة الأسطورية، وتقدم نفسها بوصفها سيدة تعيش واقعها، وتنسج خيوط هذا الواقع، من غير أن تسعى إلى ربطه بالماضي ورموزه وآفاقه. في حين يقدمها العاشق على أنها جنوبية، ومذهبة ومسافرة وسماوية ومجازية، وعلى الرغم من أن هذا التقديم يكاد يكسر صورتها الواقعية ويربطها بالنموذج المثالي، إلا أن درويش يعود ليقدم تلك المرأة من منظور يحررها من النمذجة، ويعيد تشكيلها في إطار العلاقة الإنسانية القائمة على الضعف:

لك أنت التي تقرئين
الجريدة في البهو
أنت المصابة بالانفلونزا
أقول: خذي كأس بابونج ساخن
وخذي حبتي «أسبرين»
ليهدأ فيك حليب إناثا
ونعرف ما الزمن الآن
في ملتقى الرافدين(٤٢)

أما العاشق فهو متوزع بين الإنسان وبين الشاعر، وهذا التوزع بين الشاعر والعاشق، يلقي بظلاله على تحولات العلاقة مع المرأة، مثلما يلقي بظلاله على مستوى الانسجام بين الشاعر وذاته، فهو يقول للمرأة في القصيدة الافتتاحية كما سبق وأشير:

لنذهب كما نحن

عاشقة حرة

وشاعرها.

وهو تحول ينطوي على لون من المفارقة، فإذا كانت جملة عاشقة حرة، تجمع بين الحرية والحب وهما أمران لا يجتمعان بسهولة. فإن «شاعرها» يخضع لقيد أو لمجموعة من القيود والاعتبارات التي تسهم في مجموعها في تحويل العلاقة إلى رؤية جمالية، لهذا يسأل محبوبته:

أي زمان تريدين، أي زمان
لأصبح شاعره، هكذا، هكذا: كلما
مضت امرأة في المساء إلى سرها
وجدت شاعرا سائرا في هواجسها
كلما غاص في نفسه شاعر
وجد امرأة تتعرى أمام قصيدته.(٤٣)

والمرأة تدرك استحالة الانفصام بين الشاعر والإنسان فتقول:

فكن أنت قيس الحنين إذا شئت
أما أنا فتعجبني أن أحب كما أنا
لا صورة
ملونة في الجريدة، أو فكرة
ملحنة في القصيدة بين الأيائل(٤٤)

وقد سعى خطاب درويش الشعري إلى إعادة تشكيل جميل بثينة وقيس ليلى في إطار تلك المفارقة وذلك التوزع، حيث يحضر جميل في نص شعري بعنوان (أنا وجميل بثينة) ليكون تجسيدا للعشق الذي يتلبس الشاعر، وليحضر قيس في قصيدة بعنوان (قناع لمجنون ليلى) ليكون قيس تجسيدا للشاعر حين يكون عاشقا.

وفي هذا المناخ يعود درويش إلى كتابين من كتب العشق ليستوحي منهما مناخين مختلفين، ترسم آفاق الحب وتبني أجواءه ولغاته وصوره. أما الكتاب الأول فهو كتاب (كاما سوطرا) الذي يعد من النصوص الهندية الايروتيكية المهمة، وأما الثاني فهو كتاب ابن حزم (طوق الحمامة في الألفة والآلاف)، ولعل الفارق الكبير بين القصيدتين مستمد في الأساس من الفارق بين الكتابين ففي حين يتكرر الفعل (انتظرها) في (درس من كاما سوطرا) تسع عشرة مرة، ليأخذ فعل الأمر شكل درس في سيكولوجية التعامل مع المرأة، مستوحيا نصوص (كاما سوطرا) وآفاقه، مؤسسا لثروة لفظية سحرية الطابع، تذكر بالأجواء الهندية، فإنه يبني جوا أندلسيا في (طوق الحمامة الدمشقي) وهو جو بديع، فتان، مملوء بالغواية والجمال، وتبدو شبه الجملة (في دمشق) التي تتكرر هي الأخرى اثنتين وعشرين مرة ، نقيضا أو موازية لفعل الأمر هناك (انتظرها) لأن هذا التكرار يشبه الكلمة السحرية التي تفتح الأبواب كلها، وتقود إلى عوالم مملوءة بالجمال، وتشحذ الطاقة الشعرية.

في دمشق،
تسير السماء، على الطرقات القديمة
حافية، حافية
فما حاجة الشعراء
إلى الوحي، والوزن، والقافية؟(٤٥)

الهوامش

١ - ديوان محمود درويش، المجلد الأول، بيروت، دار العودة، ط١٤، ص٤٧.
٢ - المصدر نفسه، ص٦٥.
٣ - المصدر نفسه، ص١٤٢.
٤ - المصدر نفسه، ص٤٤٥.
٥ - المصدر نفسه، ص٤٧٠.
٦ - المصدر نفسه، ص١٨٤ وما بعدها.
٧ - المصدر نفسه، ص٢٧٧ وما بعدها.
٨ - المصدر نفسه، ص٦٦١.
٩ - المصدر نفسه، ص٦٦٥.
١٠ - ديوان محمود درويش المجلد الثاني، بيروت، دار العودة، ١٩٩٤، ص٥٣٩.
١١ - المصدر نفسه، ص٤٨ وانظر ص٥٧، ٥٩.
١٢ - ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص٢٤٧.
١٣ - المصدر نفسه، ص٥٧٢.
١٤ - ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص٤٧٦.
١٥ - المصدر نفسه، ص٢٥٧.
١٦ - المصدر نفسه، ص٢٥٩.
١٧ - المصدر نفسه، ص١٨٥.
١٨ - ديوان درويش المجلد الأول، ص٢١.
١٩ - المصدر نفسه، ص٢٣٢.
٢٠ - ديوان درويش، المجلد الثاني ، ص٤٨٠.
٢١ - لماذا تركت الحصان وحيدا؟ ص٤٦.
٢٢ - المصدر نفسه، ص١٦٧.
٢٣ - المصدر نفسه، ص١٦٤.
٢٤ - المصدر نفسه، ص١٣٠.
٢٥ - سرير الغريبة، ص١٨، وانظر ص٥٩.
٢٦ - المجلد الأول، ص٥٠.
٢٧ - المصدر نفسه، ص٥٠.
٢٨ - المصدر نفسه، ص٩٠.
٢٩ - المصدر نفسه، ص٢٩٩.
٣٠ - المجلد الثاني ص٤٨٢.
٣١ - المجلد الثاني، ص٤٨٧، ٤٨٨، وهي تتكرر حوالي أربع مرات.
٣٢ - لماذا تركت الحصان وحيدا؟ ص٢٩.
٣٣ - سرير الغريبة، ص٤٩.
٣٤ - المصدر نفسه، ص٩٠.
٣٥ - المصدر نفسه، ص١١٣.
٣٦ - حول هذا اللون من الشعر انظر.
Princefn Encyclpedia of poetry and poetics 1974. p.781 PF.
٣٧ - سرير الغريبة، ص١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٧.
٣٨ - المصدر نفسه، ص١٢، ١٤، ١٦، ١٧.
٣٩ - المصدر نفسه، ص١٦.
٤٠ - المصدر نفسه، ص٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٤.
٤١ - المصدر نفسه، ص٦٠.
٤٢ - المصدر نفسه، ص٥٧.
٤٣ - المصدر نفسه، ص٢٣.
٤٤ - المصدر نفسه، ص٦٢.
٤٥ - المصدر نفسه، ص١٣٢.

في
الخواء الثقافي
وظاهرة
انتشار المسوخ

تأمّلات من عصر العَولمة

تركي علي الربيعو *

يرى كثير من الدارسين لعلم اجتماع الثقافة وكذلك علماء النفس، أن الثقافة الحديثة يجب أن تروق للمتحركين إلى رحابها على حد تعبير سكينر عالم السلوك الأمريكي(١) لأن هؤلاء هم بالضرورة من نتاجات ثقافات قديمة، تسعى للتكيف مع روح العصر من جهة، والحفاظ على خصوصيتها من جهة ثانية، خاصة وأن الحفاظ على الخصوصية يلهم عند علماء اجتماع الثقافة والعديد من المثقفين في العالم، تطلعا- ومن موقف مثالي- إلى بناء مجتمع عالمي جديد أساسه الاختلاف والتعددية الثقافية وقاعدته الديمقراطية.

أعود للقول، إن هذا الموقف يصدر عن رؤية مثالية وايديولوجية بأن، يقول بها الحالمون والرومانسيون وبقايا المناضلين الذين أنتجهم ما يسميه ريجيس دوبرويه بـ «عصر المجال الخطي»، أي عصر الكتابة، وهي رؤية تتعارض مع ما يقول به «كهنتنا الجدد»(٢)، أو ما يسميهم أحدهم بـ «القساوسة الدنيويين للفكر الوحيد»(٣)، فالرؤية المثالية باتت متخلفة قياسا بالتحولات السريعة التي يمر بها العالم، وبالأخص في مركزه، أضف إلى ذلك تجاهلها للواقع العالمي الجديد الذي دشن انتصار الفيديولوجيا على حساب الايديولوجيا، وبالتالي هزيمة الثقافة في عصر البلاغة الالكترونية والذي يشبهه بنجامين باربر BARBER بالثعبان الكبير الذي يلتهم مجموع الأرانب واحدا بعد الأخر.(٤)

كان ريجيس دوبريه في كتابه الموسوم بـ«الميديولوجيا: علم الاعلام العام» قد عزا هزيمة الايديولوجيا الشيوعية إلى انتصار الفيديولوجيا على الايديولوجيا، انتصار الاستهلاك الفوري الذي يروج له التليفزيون (كلمة فيديو تعني بالإنجليزية تلفزيوني) على حساب الأفكار والقناعات. يقول دوبريه: التلفاز هو أولا آلة اقتصادية، وليس أنبوبا من الأفكار وقسطلا من الحواس. بهذه الصفة إنه الباعث الأول والقائد الأول للايديولوجيا المسماة اقتصادوية. فالآلة تحمل أخلاق صيانتها، منسجمة مع مجتمع الفردية المتعبة والاستهلاك الفوري. وليس من طبيعتها إثارة مسارات تجريدية أو استدلالية أو تركيبية، ولا إثارة النقد، بل إنتاج أوان صغيرة بطريقة السلسلة التي تدفع للاستهلاك (الأمر الذي لم يكن معقولا في المدرسة). فهي ليست مصنوعة لنقل الأفكار ولا لإنتاج قناعة معينة، وإنما شيء ما بين القبول السطحي والإشاعة الاجتماعية، وقبول الإشاعة (استطلاع، روح العصر، رأي عام، الخ...)(٥) وحسب وجهة نظر دوبريه هذه، فقد أصبحت الايديولوجيا عتيقة وبالية في مقابل الفيديولوجيا، فهزيمة الشيوعية يجب البحث عنها في مكان

* كاتب من سوريا.

أخر، في قصورها بالصور أكثر من فقرها بالأفكار، في عتق مصانعها بالأحلام والتي لم تستطع منافسة هوليوود و«الكليبات» التليفزيونية. فالشباب الدائم لشاربات الكوكاكولا الجميلات ورجولة الكاوبوي المدخن للمارلبورو وموسيقى الروك الحواسية، ربما عملت على قلب الشيوعية أكثر مما عملته مؤلفات سولجنستين أو بيانات هافيل.(٦)

في دراسة له وتحت عنوان «ثقافة» الماك وورلد McWorld.» في مواجهة الديمقراطية» نشرتها اللوموند ديبلوماتيك في عدد آب/ أغسطس ١٩٩٨، يرى محرر الدراسة بنجامين باربر BARBER الذي يشغل مدير مركز والت وايتمان للثقافة والسياسة الديمقراطية في جامعة روجرز بالولايات المتحدة، أن ثقافة الـ«ماك وورلد» أي الثقافة العالمية الأمريكية هي الترجمة الحرفية للفيديولوجيا، التي تقطع مع الثقافات القديمة، ولكنها تلجأ إلى أسلوب أخر، فالـ«ماك وورلد» يتزين قليلا بطابع الثقافات التي يلتهمها، فإذا بالايقاعات الأمريكية اللاتينية تزين موسيقى «البوب» في الأحياء المكسيكية الفقيرة في لوس أنجلوس، وإذا بأطباق ماكدونالدز الكبيرة تقدم مع البيرة الفرنسية في باريس أو تصنع من لحم البقر البلغاري في أوروبا الشرقية. وإذا بـ «ميكي» يتكلم الفرنسية في ديزني لاند باريس. وفي وجهة نظر باربر أن قناة الموسيقى الأمريكية MTV، والماكدونالدز وديزني لاند هي في نهاية المطاف، وقبل كل شيء، ايقونات الثقافة الأمريكية، هي أحصنة طروادة التي تتسلل من الولايات المتحدة إلى ثقافة سائر الأمم».(٧)

إن ايقونات الثقافة الأمريكية الجديدة يتم تسريبها إلى الثقافات العالمية التي تبدو عاجزة عن مقاومتها، عن طريق أشباه المنتجات الثقافية، كالأفلام أو الدعايات، وتتفرع منها مجموعة من السلع المادية ولوازم الموضة والتسلية، وهكذا لا تبقى أفلام «الملك الأسد» و«جوراسيك بارك» و«تايتانيك» مجرد أفلام، وانما تصبح كما يرى باربر وسائل حقيقية لتسويق الأغذية والموسيقى والألبسة والألعاب.(٨)

إن ايقونات الثقافة الأمريكية الجديدة تنتج التماثل والتشابه وهذا بدوره كما يرى علماء النفس يسهل عملية التحكم والسيطرة، لا بل أنها تنتج نفس أنماط السلوك، فمن وجهة نظر ريجيس دوبريه أن كل دقيقة عنف ينتجها فيلم كفيلم «الحديقة الجوراسية» ينحت مستهلكا من الشرق إلى الغرب.(٩) فالأسواق تحتاج الى عملة واحدة هي الدولار، وإلى لغة واحدة هي الإنجليزية وإلى سلوك متشابه في كل مكان يجد تعبيره في سلوك أبطال الثقافة الجديدة.(١٠) فمن وجهة نظر باربر أن طياري الخطوط التجارية، ومبرمجي الكمبيوتر، والمخرجين السينمائيين وأصحاب المصارف العالمية، ومشاهير السينما والأغنية، واختصاصيي البيئة، وأثرياء النفط، والإحصائيين ونجوم الرياضة. كل هؤلاء باتوا يشكلون فئة جديدة من الرجال والنساء يرون في الدين والثقافة والانتماء العرقي عناصر هامشية. فهويتهم هي قبل كل شيء في انتمائهم المهني، وبقدرتهم الفائقة على تحولهم إلى مستهلكين ومستهلكين فقط إن جاز التعبير، والأكثر من هذا إلى مروجين لثقافة جديدة تضع إيقوناتها على صدورهم.(١١)

من وجهة نظر باربر أن الترويج للمنتجات الأمريكية يعني الترويج لأمريكا وثقافة السوق والمخازن التجارية التي تفرض علينا القيام بفك ارتباط بهويتنا الثقافية، ما عدا صفة المستهلك، والتنكر لمواطنيتنا لنتذوق أكثر هذه المتعة الوحيدة الناتجة من التسوق.

ما يقلق ثقافة «الماك وورلد» التسوقية، هو أن هناك جيوبا لا تزال مقاومة وترفض بعناد أن تخترقها أحصنة طروادة الجديدة. فثقافة الشاي الهندية تحول دون انتشار مبيعات الكوكاكولا، وثقافة وجبات الغداء في الشرق الأوسط التي تتطلب جلوسا طويلا إلى المائدة تتعارض مع وجبات كنتاكي وماكدونالدز السريعة.(١٢) وهنا لابد من إعلان الحرب على هذه الثقافات وعلى بقايا المجتمع المدني في بعض بلدان العالم الثالث التي تجنح لترجيح كفة المواطنية على حساب الاستهلاك وبذلك تخون ثقافة الهامبرجر؟

- ٢ -

تجارة المرئي أو نظم المراقبة الجديدة في عصر الصورة المرئية!

في كتابه الموسوم بـ«إرادة المعرفة» والذي يشكل الجزء الأول من تاريخ الجنسانية الذي لم يكتمل، يسم ميشيل فوكو حضارتنا المعاصرة (من عقد السبعينات من القرن العشرين فما دون) بوسم الوشاية، فهو يرى أننا الحضارة الوحيدة التي يمكن نعتها بأنها حضارة الوشاية والنميمة الشاملة، يقول فوكو: ونحن في النهاية، الحضارة الوحيدة التي يتلقى فيها

أتباعها مكافأة مقابل إصغائهم لكل إنسان يسر إليهم حديثا عن جنسه» وفوكو يلمح هذه الرغبة في الاصغاء والتلصص عند الكثيرين، الرغبة في «تأجير آذانهم» لسماع أدق التفاصيل والولوج إلى عالم العلاقات الحميمة وتشكيل ارشيف كامل من الملذات الجنسية، وهذا ما يدفعه إلى القول بأن العلامة الفارقة لحضارتنا المعاصرة هي الوشاية.(١٣)

لم يشهد فوكو عصر المعلوماتية واقتصاد السوق، ولم يعايش الثورة الهائلة لما سماها المهندس والفيلسوف الفرنسي بول فيريليو Paul Virilio بـ«تجارة المرئي» التي ساهمت بـ«تدشين سوق النظر»، فقد مات فوكو في النصف الأول من عقد السبعينات، وبالتالي لم يشهد ما يسميه فيريليو بـ«عصر الوشاية البصرية» الذي دشنه عصر الفيديولوجيا وروجته شبكات الانترنت.

من وجهة نظر ريجيس دوبريه: أننا أول حضارة أقامت مذبحا منزليا للتبذير، هو جهاز اللاقط»(١٤) ودوبريه لا يتوقف عند مستوى الاستهلاك الذي ينحته التلفزيون في حياة البشر، من خلال الدعاية التي تقولب ومن خلال أفلام الجنس والعنف، فهو يرى أن هذا «المذبح المنزلي» ستتحطم عليه قناعاتنا وخياراتنا وعاداتنا لأنه ينشر اللامبالاة والاستهلاك والقبول السطحي وبالأخص الاشاعة الاجتماعية يقول دوبريه: إن التلفاز بالتأكيد يذهب إلى أبعد من الكتاب المطبوع ولكنه أقل عمقا. فدرجات التأثير ربما تكون بعكس مساحات التغطية. وصلابة قناعاتنا تنقص عندما تزيد سرعة المعلومات ومرور العلامة»(١٥) ومن وجهة نظر دوبريه في إطار تعليقه على الوظيفة الدينية للتلفزيون، أن صلاته الوحيدة تعني «أنظروا إلي أولا، والباقي لا أهمية له»(١٦) ولكن النظر المستمر إليه ينشر اللامبالاة كما أسلفنا والحيرة والقبول السطحي بالإشاعة، هذا القبول بالإشاعة يجعل منه دوبريه العلامة الفارقة لحضارتنا الحديثة. ويجعل منه بول فيريليو المدخل إلى عصر الوشاية البصرية والذي هو بمثابة نتيجة لعصر اقتصاديات السوق والمعلوماتية التي توجتها تجارة المرئي؟ وما فضيحة مونيكا لوينسكي مع كاوبوي البيت الأبيض إلا تتويج لعصر الوشاية ومنطق الفضيحة معا.

في نقد لاذع لعصر الوشاية البصرية الذي دشنته «التكنولوجيات التليفزيونية الهائلة» وتحت عنوان يكتسي دلالة كبيرة هو «تحت برج الوشاية» يورد لنا بول فيريليو القصة الحقيقية التالية والتي تأخذ عنده شكل طرفة يقول: «في حربها على الأشباح التي يبدو أنها تهاجمها، قامت جون هوستون، وهي شابة أمريكية في الخامسة والعشرين من العمر، بتركيب (١٤) كاميرا داخل بيتها تراقب في صورة دائمة كل الأمكنة الاستراتيجية فيه، تحت السرير، في القبو، أمام الباب... وكل من هذه الكاميرات تعمل بلا توقف (٢٤) ساعة على (٢٤)، مولجة بنقل رؤاها إلى موقع على شبكة الانترنت. وهكذا يصبح الزائرون الذين يطلعون على هذا الموقع «راصدي أشباح». وثمة نافذة حوار تتيح لهم أن يبعثوا برسائل الانذار إلى جون إذا ظهر لهم شبح من هذه الأشباح. فكما لو أن «أهل الانترنت أصبحوا جيراني، وشهودا لما يحدث لي» على حد تعبير الشابة الأمريكية؟(١٧)

هكذا نجد أن الانترنت قد أحدث ثورة حقيقية في مفهوم الجيرة، ولكنه بعكس المفهوم والفهم الذي أبداه شاعرنا الجاهلي عنترة العبسي، فعنترة كان يغض الطرف عن جارته ما بدت «حتى تواري جارتي مأواها»، أما جيرة الانترنت، فهي جيرة التلصص الالكتروني على أدق الأشياء وأكثرها حميمية في حياة جون هوستون وغيرها.

إن التلصص الالكتروني الذي يجعل من مجتمعاتنا المعاصرة «مجتمعات مراقبة» على حد تعبير الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، يمثل من وجهة نظر بول فيريليو منحى جديدا يوازي منطق «عولمة السوق الواحدة» ويصبح بمثابة نتيجة له، يقول فيريليو: في الواقع، تفرض العولمة أن تتم مراقبة كل شيء من طريق كل شيء، ومقارنة كل شيء بكل شيء، من دون توقف، فكل نظام اقتصادي وسياسي يدخل بدوره مثل جون هوستون في المجال الحميم لكل الأنظمة الأخرى، مما يتعذر معه على أي كان التحرر لمدة طويلة من هذا النهج التنافسي الشامل».(١٨)

من وجهة نظر فيريليو أن هناك فارقا جوهريا بين القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين، فإذا كانت «جنية الكهرباء» على حد تعبيره قد أضاءت المدن إضاءة مباشرة في القرن العشرين، فإن القرن الواحد والعشرين سيشهد «الإضاءة غير المباشرة للعالم»، وذلك بفضل التكنولوجيات التليفزيونية التي تتطلب منهجا بصريا شموليا جديدا، يقوم

بمراقبة كل شيء ويدشن بذلك لـ«عصر الوشاية البصرية» الذي يضع الجميع «تحت برج الوشاية» الذي يدشن لـ«ثورة الوشاية والنميمة الشاملة» على حد تعبير فيريليو! والتي تحل محل النميمة القديمة والمعهودة التي تحدث عنها ميشيل فوكو واعتبرها إحدى أهم العلامات الفارقة لحضارتنا المعاصرة.

من الوشاية السمعية، إلى ثورة الوشاية البصرية التي تنتجها نظم المراقبة الجديدة المتوافرة على شبكة الانترنت، يرسم لنا الفلاسفة والمثقفون منحنى بيانيا يشير إلى أننا نخطو وعلى عجل باتجاه علاقات لا إنسانية، وباتجاه تحول خطير لم تعرفه البشرية من قبل، تحول يجعل من حياة الإنسان وسلوكه وأفعاله وعلاقاته موضع مراقبة وموضع شبهة، تحول يأخذ شكل ثورة تأبى إلا أن تضحي بأبنائها على مذبح تجارة المرئي، بصورة أدق على مذبح «جهازنا اللاقط» لتجعلهم لا مبالين إلا بالتلفاز «أنظروا إلي والباقي لا أهمية له»، وبالانترنت «بكبسة زر تستطيعون أن تتلصصوا على الكرة الأرضية كلها». فالاثنان يخاطبان المحسوس واللامعقول على حساب المعقول والمفكر فيه، وبذلك يدشنان لعصر الوشاية والاستهلاك «استهلكوا، استهلكوا وستكبرون» هذا هو الانجيل الجديد على حد تعبير أحد أعضاء نادي روما، وهذا شعاره. وما على العالم إلا أن يغرق في مهب البيزنس على حد تعبير سرج حليمي المحرر في لوموند ديبلوماتيك، وفي مهب الإعلام الزائف الذي تروج له اقتصاديات السوق، والذي دفع واحدة من كبريات الصحف بتاريخ ديسمبر ١٩٩٧ إلى تخصيص صفحتها الأولى للكلب الجديد الذي كان قد حصل عليه زعيم دولة عظمى، وتولت صفحة في الداخل إكمال الملف، محللة على حد تعبير حليمي موقع الحيوان في تاريخ ذلك البيت الرئاسي (البيت الأبيض)، ومستعيدة قائمة الكلاب السابقين الذين حلوا ضيوفا على ذلك البيت؟(١٩) إنه عصر المفارقة والمراقبة الذي يدشنه عصر الوشاية البصرية في جميع أنحاء العالم؟

- ٣ -

حضارة البيزنس:
في الخواء الثقافي وظاهرة انتشار المسوخ؟

في مقال له بعنوان «عالم الاتصالات، أي جدوى؟» نشرته اللوموند ديبلوماتيك في ديسمبر ١٩٩٨، كتب جوزيه ساراماجو الكاتب البرتغالي الحائز على جائزة نوبل للآداب عن العام ١٩٩٨ يقول «ذات يوم كتب فرنسيسكوجويا، وهو أحد الفلاسفة الأسبان الكبار في القرن التاسع عشر وإن يكن معروفا أكثر بصفته رساما: إن سبات العقل يولد المسوخ». ويضيف ساراماجو بقوله: «واليوم، مع الانفجار الكبير الذي تعيشه تقنيات الاتصال يمكن التساؤل ما إذا كانت تولد تحت أنظارنا مسوخ من نوع جديد» وهنا يتساءل ساراماجو مرة أخرى بقوله: بالطبع أن هذه التقنيات هي بدورها ثمرة التفكير والعقل. لكن هل المولد هو عقل يقظ؟ في المعنى الحقيقي لكلمة يقظ أي متنبه، ساهر، نقدي وعنيد في نقده، أم أنه عقل مسترخ، نائم يخرج عن طوره في لحظة الاختراع والخلق والتخيل فيخترع ويخلق ويتخيل في واقع الحال مسوخا؟.(٢٠)

في كتابه الموسوم بـ«العنف والمقدس» لاحظ الإناسي الفرنسي رينيه جيرار انتشار المسوخ في الثقافات القديمة، من الشيطان «خمبابا» في ملحمة جلجامش، إلى شياطين الأولمب.(٢١). ولكن انتشار المسوخ لم يبلغ بأية حال مدى انتشارها في ثقافتنا المعاصرة خاصة وأن ثقافتنا في عصر العولمة تنمي نزوعا حادا باتجاه انتاج المزيد من المسوخ، وهذا ما يلحظه عديدون. فقد كتب لويس ممفورد في كتابه «أسطورة الآلة» أن هناك قرينة انحراف حقيقية توجه مسيرة علم الجينات الوراثية وتدفعه إلى انتاج المسوخ الحقيقية هذه المرة بدلا من الوهمية، وبالفعل فقد قام علماء الوراثة بتخليق كائن حي أشبه بشياطين الأولمب في الميثولوجيا الاغريقية، رأسه رأس عنز وجسده جسد أسد وذيله ذيل كلب، ثم قاموا بتدميره.(٢٢) هذا على صعيد علم الجينات، أما على صعيد الثقافة فقد أصبحت الشاشة الصغيرة مرتعا لوحوش وديناصورات «الحديقة الجوراسية» تمرح بها في جميع الاتجاهات كما يقول ريجيس دوبريه، وباتت الصور المخيفة لـ«ترميناتور» تغطي معظم مساحات المعمورة ويشاهدها آلاف وملايين المشاهدين في كل مكان وتدفع بهم إلى مزيد من الكوابيس والانفاق المظلمة.

التحول المخيف والكبير باتجاه المسوخ والذي يخيف أصحاب العقول اليقظة، هو تحول الإنسان إلى مجرد عقل الكتروني (حاسوب) لنقل إلى كرة زجاجية؟ إنها هجرة

الإنسان في جلده، في «عربته الأخيرة» أي من جهازه العضلي التعب والمترهل على حد تعبير الفرنسي بول فيريليو، باتجاه كرة زجاجية أكثر تطورا من دماغه وأفضل تزودا مما في الأصل، عندها سوف يصبح المرء بحق أضحية على مذبح المسوخ الجديدة التي يحذر منها الأديب الأسباني ساراماجو.

من وجهة نظر أصحاب العقول اليقظة أن إنتاج المسوخ في الثقافة والذي يندرج في إطار مبدأ الربح الذي تروج له الشركات الكبرى، هو شاهد على الخواء الثقافي في المركز أكثر منه ناتج مؤامرة امبريالية كما يحلو للبعض ترويجها. وهو شاهد أيضا على الخواء الثقافي الذي أصاب العالم (أوروبا والعالم الثالث) التي تقبل كما يقول هربرت شيللر بأمركة متصاعدة لثقافتها الشعبية ولنمط عيشها؟(٢٣)

إذ أن القبول بهذه الأمركة هو بمثابة تأكيد مفرط على قبولنا بفك الارتباط مع هويتنا كما يقول بنجامين باربر مدير مركز والت وايتمان للثقافة والسياسة.(٢٤)

في دراسة له بعنوان «الصحافة الأمريكية في مهب البيزنس» نشرتها اللوموند ديبلوماتيك في أغسطس ١٩٩٨، يؤكد المحرر في اللوموند ديبلوماتيك سيرج حليمي على ظاهرة الخواء الثقافي في الصحافة الأمريكية، فإذا كان فرنسيس فوكوياما قد وجد في الغرب الأمريكاني نهاية التاريخ فان سيرج حليمي يرى في الغرب الأمريكاني «نهاية الأخبار»، فقد لاحظ حليمي أنه وباستمرار تتم التضحية بالأخبار الجادة لحساب منحى متعمد يهدف فقط إلى زيادة عدد المستهلكين، ويتحقق هذا الأمر كلما تآلف عمل رؤساء التحرير مع عمل المسؤولين عن التسويق، إذ أنهم يقلعون عن التدقيق في أخبار معلنيهم الأكثر كرما بغية عدم المساس بمداخيل صحفهم الآتية من باب الإعلانات.(٢٥)

الشيء نفسه ينطبق على التليفزيون، على المذبح المنزلي كما يسميه ريجيس دوبريه، فقد كتب سيرج حليمي ما يلي: في تاريخ ٢١ يونيو ١٩٩٨، عند الساعة الواحدة فجرا، بثت شبكة سي.ان.ان الدولية نشرة أخبارها على القارات الخمس، فتناولت مطلع النشرة، إطلاق النار الذي حدث داخل حديقة عامة في ولاية كارولاينا الشمالية. ثم انتقل العرض بعدها إلى قضية مونيكا لوينسكي، تلته وقفة اعلانية. ثم عرضت بعدها نتائج مباراة كرة القدم التي تواجهت خلالها الولايات المتحدة مع إيران. ثم عادت النشرة مجددا إلى إطلاق النار الذي وقع في كارولاينا الشمالية. وقد علق على هذه الحال أسفا السيد تيدتيرنر مؤسس شبكة سي.ان.ان بقوله: «كلما كان الخبر معقدا وذا انعكاسات محتملة خطيرة، ضعف الجمهور الذي يتابعه».(٢٦) وهذه ليست حالة خاصة فسيرج حليمي يستشهد بأمثلة عديدة وعلى سبيل المثال، فقد قام مركز وسائل الإعلام والشؤون العامة في مدينة واشنطن بتحليل مضمون النشرات الأخبارية في (١٣) مدينة كبرى في الولايات المتحدة وعلى مدى ثلاثة أشهر. وقد تبين أنه بفعل تأثير مستشاري التسويق، يأتي سرد الأخبار متشابها جدا في بوسطن إلى سان انطونيو، حيث تحتل الجرائم وأخبار الطقس وحوادث السير والكوارث وأخبار مشاهير الشاشة والرياضة والاعلان ما مقداره ٢٤ دقيقة و(٢٠) ثانية في نشرة أخبار مدتها نصف ساعة. الأمر الذي يترك فقط هامشا لا تتعدى مدته (٥) دقائق و(٤٠) ثانية لمعالجة الشؤون المحلية الأخرى والشؤون الخارجية وشؤون الصحة والتعليم والعلوم والبيئة.(٢٧)

من وجهة نظر بنجامين باربر والذي يثني عليه ريجيس دوبريه لتحليلاته الدقيقة والصائبة، أن تكاثر المسوخ في الثقافة المعاصرة واندراج المجتمع في ملف الاستهلاك والجنس والعنف، هو بمثابة نتيجة لثقافة مختزلة إلى مستوى السلعة، حيث الشكليات هي السائدة، وحيث «المظهر» يعتبر نوعا من الايديولوجيا. فالمخازن التجارية والساحات العامة المغلقة والأحياء المقفرة في الضواحي السكنية هي الكنائس الجديدة لهذه الحضارة التجارية، التي يسميها سيرج حليمي بـ«حضارة البيزنس».

من وجهة نظر ساراماجو أن الحضارة التي تنتج اللامبالاة والعزلة تساهم أيضا في انتاج المزيد من المسوخ التي تنبأت بها قصص الخيال العلمي وترجمتها هوليوود إلى أفلام عنف أبطالها مسوخ قادمة من كواكب بعيدة، عديدون هم الذين شاهدوا في العام ما قبل المنصرم فيلم «الاستقلال، ١٩٩٧» والذي يصور لنا مجموعة من المسوخ القادمة من المجهول وعبر مركبة فضائية ليقوموا بتدمير البيت الأبيض ومدينة واشنطن. وهذا غيض من فيض الديناصورات الهائجة والصراصير المتوحشة التي يراد لها أن تحيط بحضارتنا

المعاصرة. والسؤال هل هناك أمل بانبثاق ثقافة مقاومة تضع حدا للمسوخ والعنف وتبشر بزمن يتسع فيه المجال للحب والفرح؟!

- ٤ -

بين فخ الايديولوجيا و«فخ العولمة»!
العرب وهيصة العولمة؟

يبدي الخطاب العربي المعاصر، في الأعوام المنصرمة، ولعا شديدا في الحديث عن العولمة وآثارها الايجابية والسلبية على المنطقة العربية والعالم الرابع كما ينعته سمير أمين. والذي تتبع خطى هذا الخطاب يلحظ أمرين الأول إقبالا شديد ومؤدلجا في الحديث عن العولمة والثاني توصيف العولمة وكأنها شبح من كوكب آخر على حد تعبير أحدهم.(٢٨) ولمزيد من التدقيق نقول إن أغلب الدراسات التي طالت العولمة بقيت محكومة بإرادة ايديولوجية شلت حركتها ومارست إقصاء لإرادة المعرفة المطلوبة، وهذه حالة ليست بالمستغربة، فالخطاب العربي المعاصر مثقل بالايديولوجيا (الايديولوجيا كحجاب) وينوء كاهله منها، وهذه هي علامته الفارقة في تناوله لمعظم الظواهر والمفاهيم والتي غالبا ما تأخذ شكل «هيصة» بحيث يصبح الحديث عن «الهيصة الديمقراطية» و«هيصة الاشتراكية»...الخ وأخيرا «هيصة العولمة» التي نعثر عليها في معظم الندوات والدوريات والمجلات والمهرجانات الثقافية. وفي الحقيقة أن تعبير «الهيصة» ينطبق تماما على خطابنا العربي المعاصر في تناوله لهذه الظاهرة، فقد انقسم أهل الرأي من المثقفين العرب المتجادلين حول العولمة إلى مؤيد ومعارض، وكأننا أمام ظاهرة انتخابية أو اجتماع حزبي، مع أن الأمر يحتاج إلى أبعد من ذلك إلى تحليل دقيق للظاهرة، بدلا من بيانات التنديد المهورة بأختام الايديولوجيا وما أكثرها، وبدلا من بيانات التأييد المهورة أيضا بالايديولوجيا والتي تنظر إلى العولمة على أنها الحقيقة المطلقة وسقف التاريخ ونهايته (انظر ما كتبه علي حرب في كتابه الموسوم بـ«الممنوع والممتنع»).(٢٩)

في الحقيقة إن ما دفعني إلى هذا الاستهلال المضمر بالتنديد بالمثقفين العرب، هو صدور كتابين عن العولمة وفي آن واحد. الأول وقد صدر عن مركز دراسات الوحدة العربية وهو بعنوان «العرب والعولمة» وهو كتاب ضخم ومصقول واخراجه ممتاز وسعره مرتفع بحيث لا يسمح للطبقة الوسطى المنهارة بشرائه. أما الكتاب الثاني فقد صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ضمن سلسلة عالم المعرفة الكويتية وهو بعنوان «فخ العولمة» وما يميزه أنه في متناول الجميع نظرا لسعره المتدني وتوافر نسخه (طبع منه أربعون ألف نسخة في حين أن الكتاب الصادر عن المركز لا يطبع أكثر من (٢٠٠٠) نسخة.

في الحقيقة أن كتاب «العرب والعولمة» يضم مجموع الأوراق التي قدمت إلى مركز دراسات الوحدة العربية في ندوة «العرب والعولمة» والتي عقدت في بيروت بتاريخ ١٠/١٢/١٩٩٧ وشارك فيها نخبة من الباحثين والمفكرين العرب وفي أقطار عربية مختلفة، قدموا إسهامات في مجال مفهوم «العولمة والعولمة والثقافة» وكذلك «العولمة والدولة» و«العولمة والهوية الثقافية». وقد ضمت هذه الندوة مفكرين كبارا مثل محمد عابد الجابري والسيد يسين وانطوان زحلان وعبدالاله بلقزيز وجلال أمين وسيار الجميل... الخ.(٣٠).

إن معظم الطروحات التي قدمها الباحثون في الندوة تكاد تعكس وجهة نظر موحدة في مضامينها. فهي تقول نعم للعولمة في مجال التقانة والمعلوماتية والاقتصاد و«لا» للعولمة الثقافية التي يحذر منها محمد عابد الجابري وعبدالاله بلقزيز والتي تأخذ طابع «أمركة العالم» كون «العولمة» وسيلة أمريكية للضغط على العالم والسيطرة عليه. إن ما يميز معظم هذه الطروحات هو تركيزها على إمبريالية العولمة وبحثها المضمر عن «مستبد عادل»، عن «جيش الوطن» أو «الحزب القائد» الذي سيحمينا من زحف العولمة وآثارها التدميرية. وما يميزها أيضا ويشكل علامتها الفارقة انها ليست أكثر من ردة فعل مشروعة ولكن اختزالية، فقط طغت الايديولوجيا على حساب التحليل وغابت المعرفة لصالح الشعاراتية، وتحكمت النظرة البرانية للعولمة على حساب الخبرة الحقيقية والقراءة الواعية للظاهرة، وطغت الانتقالية التي ترحب بالعولمة الاقتصادية ولكنها ترفض العولمة الثقافية مع أن العولمة الثقافية التي يبثها أكثر من (٥٠٠) قمر اصطناعي يدور حول الأرض تتصدر الواجهة وتسبق بكثير العولمة الاقتصادية. والنتيجة التي يخلص إليها قارئ الكتاب هي أن النظر العربي إلى العولمة لما يزل محكوما والايديولوجيا و«العقلية التآمرية»

وبالتالي فهو عاجز عن تقديم رؤية ناجعة وشمولية للظاهرة وذلك بالرغم من أننا نشاركه ردة فعله المشروعة ازاء العولمة وآثارها.(٣١)

أعود للقول إنه إذا كان كتاب «العرب والعولمة» يقودنا إلى رؤية ايديولوجية وموقف ايديولوجي يدعو إلى رص الصفوف لمواجهة العولمة ورفع رايات الحرب ضدها، فأن الكتاب الثاني والموسوم بـ«فخ العولمة» الذي حرره الحقوقي هانس بيترمارتين والمهندس هارالدشومان لا يدفعنا إلى ذلك.(٣٢) إنه «النص المتعة» إن جاز لنا استخدام تعبير رولان بارت، الذي يحررنا بحق من «نصوص الثفثفة» والتعبير أيضا لبارت والتي تتكاثر في أروقة الخطاب العربي المعاصر الذي يتمترس حول ايديولوجيا مفوتة يمارس عبرها مزيدا من الهرب إلى الأمام.

من الصفحات الأولى للكتاب وبعد أن يقفز القارئ على التقديم الذي قدمه الدكتور رمزي زكي، سيجد نفسه وقد استحوذ عليه الكتاب تماما، بطريقته السلسة والفنية في تقديم المعلومة، وبقدرة المؤلفين على تقديم الجميل والممتنع والممتع عبر خبرة غنية حية ومعاشة. وفي اللحظات الأولى يجد القارئ للكتاب أن الكتاب محكوم بإرادة معرفة دقيقة تقطع مع الايديولوجيا السائدة وأوحالها الآسنة.

إن المؤلفين مارتين وشومان على وعي ومعرفة بأن نظام العولمة هو التجسيد الحي لانتصار ميكي ماوس على ستالين وقائد مخابراته «بيريا» (لقد أراد ستالين أن يكون القوة العظمى، إلا أن ميكي ماوس قد تفوق عليه)(٣٣) وانتصار الصورة المتلفزة على حساب الايديولوجيا، الانتصار الذي يؤمنه انتشار أكثر من خمسمائة قمر اصطناعي حول الأرض واتحاد أكبر الشركات الاعلامية مع بعضها لاحتكار الصورة المتلفزة، بصورة أدق انتصار الفيديولوجيا على حساب الايديولوجيا على حد تعبير بول فيريليو في اللوموند ديبلوماتيك، وهما على وعي بأن صور أبطال هوليوود باتت تلاحق الجميع في كل ركن (من وجهة نظر ريجيس دوبريه أنها ساهمت في هزيمة الايديولوجيا الشيوعية والدولة التوليتارية) وأن «زغاريد مادونا ومايكل جاكسون صارت أذان النظام العالمي الجديد»(٣٤) وأن الشمس لا تغيب عن امبراطوريات شركات الإعلام الضخمة. ولكنهما- المؤلفين دائما يتركان الباب مفتوحا لمزيد من الخبرة والأسئلة التي تساهم في تعميق الإشكالية المعرفية والتي تمهد إلى انهيار معولم على صعيد الكرة الأرضية.

على طول صفحات الكتاب الممتعة إلى درجة السحر، يشعر القارئ أن التساؤل الأساسي يظل ملازما للقراءة والذي يتمثل في القول لماذا انتصر والت ديزني على كل شيء آخر؟ بصورة سابقة لماذا انتصر ميكي ماوس على ستالين الرمز والمثال؟ وماذا يعني هذا الانتصار والتفوق الذي يراه المؤلفان عدوانا مباشرا على الرفاه الذي رواد منطق السوق حدثا عابرا في التاريخ الاقتصادي، وعلى الديمقراطية كأهم ثقافة وتجربة تقول بالمساواة التي ينحيها جانبا هذا النظام العالمي الجديد. إذ أن البحث عن أسباب التفوق من شأنه أن يمهد للقراءة الناجعة بدلا من اتخاذ مواقف ايديولوجية مسبقة؟

هناك إقرار علني عند العديد من المفكرين أن «القرية الكونية المتشابهة» التي بشر بها المفكر الكندي مارشال ماك لوهان، هي وهم أكثر منها حقيقة وأنها لم تستطع أن تحقق وحدة العالم الثقافية، صحيح أن هناك أكثر من ثلاثة مليارات ونصف المليار من المشاهدين الذين حضروا عبر شاشات التليفزيون حفلة افتتاح الدورة الأولمبية في مدينة اتلانتا باعتبارها حدث القرن الرياضي، ولكن صور الرياضة والمباريات الرياضية وكذلك صور الفنانات والفنانين من نجوم هوليوود وإن نقلتها كل شاشات تليفزيون المعمورة في وقت واحد، لا تخلق تبادلا ثقافيا وتفاهما دوليا كما يرى مؤلفا «فخ العولمة» وإذا هي كانت تعجز عن هذا، فإنها ستعجز بكل تأكيد عن تقريب المستويات المعيشية.

ماذا يعني هذا، والجواب أن اللامساواة هي النتيجة المباشرة لـ«فخ العولمة»، وهذا يعني أن البؤس والشقاء وغياب الديمقراطية وضياع كل حلم بالرفاه ستكون بمثابة علامات فارقة لنظام العولمة ونموذجه البرازيلي حيث تعيش علية من القوم حياة الجنة في جزر الجنة المعزولة والمحاطة بحزام من الفقر والبؤس. وهذا يعني أيضا أن الصوت القادم الذي يرفع شعار «لا» قد يكون صوت من لا صوت لهم ولا صورة كما يقول ريجيس دوبريه؟

من وجهة نظر ريجيس دوبريه أن الخواء الثقافي وغياب المثقف بوجه عام، هما بمثابة نتيجة لاقتصاديات

السوق. يقول دوبريه «الخواء الثقافي ملازم لاقتصاد السوق» وكذلك القمع الثقافي فاقتصاد السوق الذي يجري تبريره في إطار العولمة، يساهم في قمع ثقافي لثلاثة أرباع البشرية كما يرى دوبريه، أو لما يسميهم مؤلفا فخ العولمة بـ«المواطنون الفائضون عن الحاجة». والأخطر من هذا إنه سلاح ذو حدين، فإذا كان القمع الثقافي بمثابة نتيجة له في الأطراف، فإن البؤس الثقافي هو نتيجة بادية للعيان في المركز، فالثقافة الأحادية التي تكون الخيال بلون واحد تهيئ للبشرية مستقبلا بائسا. وقد سبق لهربرت ماركيوز في مطلع عقد الستينات من هذا القرن في كتابه الموسوم بـ«الإنسان ذو البعد الواحد» أن قام برسم دقيق للوحة المأساوية للإنسان ذي البعد الواحد والذي يظهر على أنه نتيجة مأساوية لاقتصاديات السوق، والذي لن يجد جوهر وجه أبدا إلا من خلال أدوات طبخه الحديثة وسيارته الأنيقة وجهازه التليفزيوني الدقيق الاستقبال.(٣٥)

أعود في نهاية هذا المقال للتساؤل: إذا كان الخواء الثقافي هو بمثابة نتيجة لعصر المعلوماتية واقتصاد السوق، فما هو مستقبل الثقافة في الأطراف المهمشة والفقيرة، بصورة أدق ما هو مستقبل الثقافة في أطراف أصبحت تنوء من وطأة اقتصاديات السوق من جهة، وتحت مطرقة الاستبداد من جهة ثانية؟ وإذا كان التساؤل يشي بمستقبل بائس فانه يدفع في المقابل إلى تساؤل مواز: هل الحل يكمن في الانخراط في عصر الثقافة السلعية التي يفرزها عصر العولمة أم في الترويج لصيغ عدة وجديدة للعالم كما يرى دوبريه.. ذلك هو الرهان؟

الهوامش والمراجع

١ - سكينر، تكنولوجيا السلوك الإنساني، وقد صدر الكتاب عن سلسلة عالم المعرفة في الكويت.

٢ - ريجيس دوبريه، محاضرات في علم الإعلام العام (الميديولوجيا)، ترجمة فؤاد شاهين وجورجيت الحداد (بيروت، دار الطليعة، ١٩٩٦) ص٥٥.

٣ - مصطفى حجازي، حصار الثقافة: بين القنوات الفضائية والدعوة الأصولية (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٨) ص٣٦.

٤ - بنجامين باربر، ثقافة «الماك وورلد» في مواجهة الديمقراطية، لوموند ديبلوماتيك، أب/ أغسطس ١٩٩٨.

٥ - ريجيس دوبريه، المصدر السابق، ص٢٠٦.

٦ - ريجيس دوبريه، المصدر نفسه، ص١٢٤.

٧ - بنجامين باربر، المصدر السابق، ص٩.

٨ - المصدر نفسه، ص٨.

٩ - ريجيس دوبريه، قليل من الهواء يكفينا، جريدة الحياة ٢١ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٩٣.

١٠ - مصطفى حجازي، المصدر السابق ص٥٣.

١١ - بنجامين باربر، المصدر السابق، ص٨- ٩.

١٢ - المصدر نفسه، ص٩.

١٣ - ميشيل فوكو، إرادة المعرفة، ترجمة مطاع صفدي وجورج أبي صالح (بيروت، مركز الانماء القومي، ١٩٩٠) ص٩٠.

١٤ - ريجيس دوبريه- المصدر السابق، ص٢٠٧.

١٥ - المصدر نفسه، ص٢٠٦.

١٦ - المصدر نفسه، ص٢٠٦.

١٧ - بول فيريليو، تحت برج الوشاية، لوموند ديبلوماتيك، أب/ أغسطس ١٩٩٨.

١٨ - بول فيريليو، المصدر السابق، ص٢٢.

١٩ - سيرج حليمي، الصحافة الأمريكية في مهب البيزنس، لوموند ديبلوماتيك، أب/ أغسطس ١٩٩٨.

٢٠ - جوزيه ساراماجو، عالم الاتصالات، أي جدوى» لوموند ديبلوماتيك، كانون أول/ ديسمبر ١٩٩٨.

٢١ - رينيه جيرار، العنف والمقدس، ترجمة جهاد هواش وعبدالهادي عباس (دمشق، دار الحصاد، ١٩٩٢).

٢٢ - لويس ممفورد، أسطورة الآلة: بنتاجون القوة.

٢٣ - هربرت شيللر، نحو مائة عام من الهيمنة الأمريكية: السيطرة على الشبكات الالكترونية العالمية، لوموند ديبلوماتيك، أب/ أغسطس ١٩٩٨.

٢٤ - بنجامين باربر، المصدر السابق.

٢٥ - سيرج حليمي، مصدر سبق ذكره.

٢٦ - سيرج حليمي، المصدر نفسه،

٢٧ - المصدر نفسه.

٢٨ - زكي الميلاد، المسألة الحضارية: كيف نبتكر مستقبلنا في عالم متغير؟ (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩) ص٣٢.

٢٩ - علي حرب، الممنوع والممتنع (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧).

٣٠ - ندوة «العرب و العولمة» (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٨). وقد شارك فيها ما يقارب السبعين باحثا.

٣١ - أنظر ورقة اسماعيل صبري عبدالله عن «العرب والعولمة» ص٣٦١ وما بعد. واطروحة محمد عابد الجابري عن «العولمة والهوية الثقافية» ص٢٩٧ وما بعد.

٣٢ - هانس مارتين وهارالد شومان، فخ العولمة: الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨) ترجمة عدنان عباس علي وتقديم رمزي زكي.

٣٣ - المصدر نفسه، ص٤٥.

٣٤ - المصدر نفسه، ص٤٦.

٣٥ - هربرت ماركيوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت وقد طبع هذا الكتاب عدة مرات، بالرغم من ان أرائه حول «الإنسان ذو البعد الواحد» باتت سخيفة من وجهة نظر منظري اقتصاد السوق وكما يعلق بنجامين باربر متهكما.

قـــراءة
في استراتيجية
المعنى

المكانُ في القصّـــة السّودانيّة الحَديثة

معـاوية البـلال*

منذ العشرينات انتبه معاوية محمد نور لقوة الخيال كطاقة لا تنفد يظل يتغذى منها الابداع وينهل. ومن ثم انتبه للصورة الابداعية باعتبارها الايقونة التي تحمل الاشارات المرئية واللامرئية. التي تنبثق من مفاهيم ترتبط أساسا بالوعي المدرك لأهمية الأشياء وجمالياتها في فضاء الكتابة. وما يتبدى منها كعلاقات تنشأ داخل النسيج اللغوي. وانطلاقا من هذا النزوع المفاهيمي الحيوي تحرك ليؤسس كتابة تأتي من المستقبل وتتجاوز شكل الكتابة الخطابية والإرشادية والوعظية والوصفية الغارقة في السذاجة الرومانسية التي كانت سائدة وقتذاك.

ومن ثم انتبه للمكان كوعاء يحتوي الزمن وكمركزية يمكن للخيال والذاكرة الانطلاق منهما للإمساك بتلك اللحظات الغامضة التي تتشظى فيها الذات وتتصدع في سعيها لامتلاك الوعي بالعالم والأشياء ومجمل العلاقات الانطولوجية التي تتشابك في النسيج الجمالي.

وبما هو كذلك أصبح المكان بحيرة بركانية تقذف من بواطنها المعاني. وبالتالي انزاح المكان من استخدامه المألوف في النصوص الابداعية. باعتباره مجرد جغرافيا للمشاهد السردية. يتحرك بين أشيائها الانسان ضمن علاقة ساكنة وسلبية. لا تعني شيئا سوى وظيفتها. ونهضت علاقات أكثر عمقا بين الانسان والمكان. علاقات نفسية ووجودية وتاريخية وإيحائية، في نسيج لامتناهي للنص الجمالي. علاقة تؤسس للامركزية الانسان في العالم وأن الانسان لم يعد وحده امبراطور الأشياء، وتثبت أن للأشياء فعلها الحيوي وإشاراتها النابضة بالمعنى، لاحظ هذا المقطع من قصة (المكان) لمعاوية نور - نوفمبر ١٩٣١م.

«استجاش احساسه بالمكان، فذكر أن للمكان من كل ظاهرات الوجود النصيب الأوفر من خياله وإحساسه، واستولى عليه شعور قوي. يدفع به لتدوين ما يحسه تجاه المكان. لكنه شعر أن الموضوع مترامي الأطراف متشعب النواحي لا يستطيع صهره وتركيزه وتبويبه على الوجه الذي يرضيه. كيف يستطيع ذلك والموضوع شائع في كيانه شيوع النور في الفضاء كله).

هكذا استطاع معاوية نور الإمساك بالظاهرة المكانية وإدراك فعاليتها والكيفية التي بها يمارس المكان حضوره وقوته المعرفية. وقد أبان هذا النص القصصي مدى التشظي الذي أصاب الذات المبدعة وهي تسعى للسيطرة على الظاهرة. والظاهرة عصية ومتمردة.

وهكذا ينبغي أن تتفتت الذاكرة التي ارتبطت بأفق الإنسان المسيطر ولتأسيس ذاكرة جديدة (قادمة من المستقبل) لتعيد انتاج العلاقة داخل الصورة. ولتصبح السيادة للعلاقات المتعددة والمتشابكة بين الأشياء والظواهر. ومن هذا الأفق المعرفي انطلقت المفاهيم المركزية لمعاوية نور والذي بها رأى العالم كفضاء اتصال هائل من الشفرات والعلامات والإشارات المتباينة والمتداخلة. والمتشابكة والتي ينبغي للمبدع أن يشعل خياله الخاص ليضيئها.

* كاتب من السودان.

ويمكن للدراسة أن تستمر في مزيد من الكشف والتحليل واضاءة المفاهيم المعرفية التي انطلق منها معاوية نور. في تأسيس منهجه النقدي وأسلوبه الإبداعي باعتباره أول من لفت الانتباه للصورة الجمالية للمكان ورائدا حقيقيا للحداثة الأدبية العربية.

يقول معاوية نور في مقدمته التحليلية لقصة (المكان):

(هذا النوع من الفن القصصي ليس من مهمته تصوير المجتمع ولا النقد الاجتماعي، ولا استجاشة الاحساس والعطف القوي على الخلائق. وليس من مهمته أن يحكي حكاية، وانما هو يتناول التفاعلات الداخلية في عملية الاحساس والتفكير عند شخص من الأشخاص. ويربط كل ذلك بموسيقى الروح واتجاه الوعي. كما يعرض لمسائل الحياة العادية المبتذلة. ويشير عن طريق الايحاء الى علاقتها بشعر الحياة ومسائلها الكبرى. كما أنه يصور ما يثيره انه شيء تافه من ملابسات الحياة في عملية الوعي وتداعي الخواطر وقفز الخيال، وتموجات الصور الفكرية). هذه النظرة النقدية تحمل في أحشائها ثلاثة مفاهيم مركزية انطلق منها معاوية نور لتأسيس منهجية نقدية وإبداعية تتطابق ومفاهيم المنهج الظاهراتي الحديث وتتماهى بها أساليب الكتابة الأكثر حداثة. وقد لخصها الأستاذ غالب هلسا في عدة محاور (١):

أولا : التأكيد على عزل الصورة الجمالية من بعدها الاجتماعي الآلي المباشر والتركيز على التجربة الوجودية والفومينولجية التي ترتبط بالوعي المفارق **(وهو الوعي المستقل الذي يسعى لإدراك الوجود الأنطلوجي بالحدس المتجاوز للحواس والعقل القصدي)**(٢).

ثانيا : الانتباه للقوة الكامنة في الأشياء العادية والمألوفة ودعوة الى ضرورة تفجير طاقتها الساكنة باتجاه الأبعاد الجمالية القصية. أي اخراجها من عاديتها وابتذالها الى شعريتها، والتسامي بروحها المندغمة في نسيج العالم. كسياق تتبدى فيه العلاقات كمركزية تسود بين الأشياء. حيث تكمن في نسيجها القيم الخالدة. أو كما أسماها معاوية نور شعر الحياة ومسائلها الكبرى.

ثالثا : الإشارة الى الخيال باعتباره طاقة مركزية محايثة تنهض بالممارسة الابداعية كتجليات للمفاهيم الفكرية. وتثبيت لوعي الأنا بتصدعها. وانشطارها الى ذات وموضوع. حيث الذات تدرك ذاتها في الكتابة وبها بوصفها وعيا وموضوعا معا. حيث يقول معاوية نور في ذات السياق **(وهو يعرض لذلك الجانب الغامض في تسلسل الإحساسات واضطراب الميول والأفكار وتضادها في لحظة واحدة من الزمان عند شخص واحد من الأشخاص)** وهذا ما يمكن تسميته بوعي التصدع الذي ينتج المأساة من خلال ثنائية الانفصال والالتئام. حيث تغدو الكتابة امتدادا للذات وتجاوزا لها في نفس الحين.

إن هذا العقل الفذ الذي يسمى معاوية نور أسس هذه المفاهيم الحداثية تنظيرا وإبداعا منذ أواخر العشرينات من هذا القرن. وقد حقق قطيعة جمالية ومعرفية في شكل الخطاب الثقافي الذي كان سائدا وقتها. فطه حسين اهتم بالمنهج العقلاني في بحثه عن الحقيقة، وجبران التمس ذلك بالتأمل والاستبصار. كذلك العقاد وعلي عبدالرازق. وجميع هؤلاء الرواد ومفكري النهضة العربية وقتها اهتموا بمركزية الانسان وقدرته على صنع التاريخ. إلا أن معاوية استطاع أن يتمايز ويختلف بإمساكه الخيط السري الذي يربط السوسيولجي بالاستيهامي (قوة الخيال) والتاريخ بالسيمولوجيا (علم الاشارات) ومعنى أكثر من ذلك ليؤسس لشعرية الأشياء من خلال وعي قصدي وموقف فومنيولوجي يعمل على تأكيد التجربة الذاتية التي ترتبط بتصور الانسان لهويته وموقعه من العالم. وادراك المفاهيم الأنطلوجية الشاملة بالحدس المتجاوز للحواس والعقل. يقول أدونيس في معرض حديثه عن الصوفية بوصفها تجسيدا لرؤية ابداعية حداثية (٣) **(لا تعني «الصوفية» هنا، الانفصال عن الواقع، إنما هي انفصال عن ظاهره المباشر. من أجل الاتصال بعمقه الكلي، والغوص في أبعاده الداخلية. فيما يتجاوز الظاهر الى الباطن. ثانيا تشير العبارة هنا الى التجربة الحية، الى التجريد النظري. فالصوفية هنا تتجاوز العقلانية ونظامها الى الحياة وحدوسها. لنقل بتعبير آخر، إن كانت الفلسفة تحاكم الحدس ـ التجربة، بالعقل ـ المنطق، فإن الصوفية على العكس تحاكم العقل ـ المنطق، بالتجربة ـ الحدس. إن الابداع في هذه الصوفية تلقائي، إنه كما تصفه العبارات الصوفية نفسها، إملاء أو فيض، أو شطح خارج كل رقابة عقلانية. إنه الابداع الذي يصدر عن طور يتجاوز طور العقل)**.

إن هذا التطابق الأكيد بين مفاهيم معاوية نور المنهجية في العشرينات ومفاهيم أدونيس عن الحداثة الابداعية في التسعينات هو ليس بالأمر المدهش. وخاصة إذا عرفنا اتصال معاوية نور بالجزر المعرفي لمفاهيم الحداثة الفكرية والأدبية في منبعها الغربي وهي في بداياتها التكوينية. حيث يقول (٤) (هذا النوع من القصص انتشر في أوروبا وعرف منذ عشر سنوات تقريبا حينما أخرج مارسيل بروس الفرنسي روائعه القصصية. كما أنه عرف في أتمه وأحسنه عند كاترين مانسفيلد وفرجينيا ولف. من كتاب الانجليز. ونور ولا شك أن يكتب وأن يعرف في وادي النيل).

إن هذه العبارة الأخيرة هي التي تكشف طرافة هذه المفاهيم المنهجية وجدتها على الواقع الأدبي العربي وقتذاك. وهي التي انبثق منها الأسلوب السردي المعروف بتيار الوعي. والذي فيه تتكثف العبارات بطاقة تعبيرية وإيحائية فذة. تجعل قراءتها مفتوحة الاحتمالات. وفيه تتشظى الذات من خلال تقنية ضمير المتكلم الى تعددية الأصوات. ويقوم السرد على المحور التزامني ويغلب على السياق التعاقبي. وهو الأسلوب الذي انتهجه الطيب صالح في كتابة رائعته (موسم الهجرة الى الشمال) وغسان كنفاني واسماعيل فهد فيما بعد منتصف الستينات.

في بداية الستينات (١٩٦٣) أصدر المفكر الظاهراتي الفرنسي جاستون باشلار كتابه (جماليات المكان) والذي أصبح المرجع الأكثر أهمية عندما يأتي الحديث عن ظاهرة المكان في الأدب. والفلسفة على حد سواء. والذي أوضح فيه أن للمادة خيالها الخاص وأن للأشياء قوى معرفية ولدت لدى الانسان احساسا ما بمنطلقات كبيرة كالمأوى والدفء والأمان والحكاية وأحلام اليقظة. كما أوضح أن للأشياء احساسا بالوجود يوازي احساسنا به يقول (٥) (إن نوعا من الانجذاب نحو الصور يركزها - أي القيم - في البيت. فلو تجاوزنا ذكرياتنا عن كل البيوت التي سكناها، والبيوت التي حلمنا أن نسكنها، فهل نستطيع أن نعزل ونستنبط جوهرا حميما، ومحددا يبرر القيمة غير الشائعة لكل الصور المتعلقة بالالفة المحمية).

ورغم أن جاستون باشلار استطاع تطوير منهج خاص به ومتوسع في اللغة التي ينتجها الخيال. انطلاقا من مبادئ هوسرل في الظاهراتية (فومينولوجيا) إلا أن معاوية نور استطاع الامساك بهذا الجزر المفاهيمي ووظفه في اكتشاف الأهمية الجمالية للمكان، بما هو موقع تتنامى فيه موسيقى الروح وتتفجر به تفاعلات الوعي والخيال في مطلع الثلاثينات من هذا القرن. لاحظ يقول معاوية نور (وكان اذا قرأ عن مكان أو سمع به تخيله ورسمه في مخيلته، لكن الالفة أو الايناس الذي يشعر به نحو تلك الأمكنة ومنعرجاتها يخيل إليه أنه قد عرف ذلك وصحبه ردحا من الزمن. فالحقيقة الباقية هي «المكان» وأننا أحياء من أوائل الأزمان الى أواخر الآباد في صور وأشكال ومواد مختلفة. كلها لها حظ من «الوعي» يختلف ضعفا وقوة باختلاف الأفراد والأشياء وعلى هذا الزعم فللحوائط والمادة الصماء والاشجار وعي واحساس من نوع وعينا واحساسنا. إلا أنه قليل من الكم بنسبة حظ تلك الأشياء من الحياة والحرية والحركة).

فهل لاحظت معي أيها القارئ العزيز، هذا الوعي الفومينولوجي (الظاهراتي) المبكر؟ والذي اجترحه مفاهيميا معاوية نور قبل أكثر من ستين عاما. ونستطيع القول - ومن غير مجازفة - أن كل ما جاء في المتن الحداثي من مفاهيم وأنساق فيما بعد الستينات واخترقت بنية الثقافة العربية. كانت بمثابة التأكيد للحظة الفكرية والنقدية التي بث مفاهيمها الشاب معاوية نور في الثلاثينات من هذا القرن. ومضى. بل وكأن الحداثة الأدبية قوس كبير يمسك أحد أطرافه الشاب معاوية نور في مطلع الثلاثينات. ويمسك بطرفه الآخر رموز الحداثة الأدبية في التسعينات. والحيز الزماني الذي يمثله انبعاج القوس، هو اشكالية التوتر والتجريب والاضطراب الذي يتميز بها زمن الإنتقال من مفاهيم سائدة الى مفاهيم جديدة تسعى لتأكيد ذاتها وتثبيت رؤيتها للعالم. إنها لحظة الحداثة التي استطاع معاوية نور امساك خيطها السري الذي ينسج خلايا التاريخ الثقافي وبها تميز خطابه واختلف عن جيل رواد النهضة. وهذا الخيط السري لا يمكن الامساك به إلا من خلال الشوف والرؤية المخترقة واشتغال الحدس الذي يعمل على سبر غور اللحظة القادمة واستحضار غيابها واخراج باطنها ولامرئيها.

كان ينبغي للقصة السودانية وحتى فيما بعد منتصف الستينات أن ترتبط بمفاهيم المدرسة الواقعية. تلك المدرسة التي جعلت من النص مرآة تعكس الواقع وتمثله بشكل استنساخي زائف كما هو في ذهنية المبدع. وليس الواقع كما هو. والنص عبارة عن وسيلة تعبر عن التزام كاتبه الاجتماعي والأيديولوجي، من ثم صارت اللغة أداة وصف وتقرير عن حالات الوقائع بشكلها السطحي. وأصبحت الدوال تشير آليا الى دلالات مباشرة. وكل مفردة تتطابق بالمعنى الواحد المقصود. وانسحب هذا الحديث على المكان. الذي يرد في فضاء النصوص فلا تجد غير هذا الوصف التقريري الذي لا يحيل القارئ إلا الى نفسه فقط. وإذا كانت هناك حالات دلالية. فلا تتجاوز ذات الأبعاد الاجتماعية الوقائعية الذي انطلق منها الكاتب بقصد ايصالها مباشرة الى القارئ. حيث إن القارئ لهذه النصوص (الواقعية) مفترضا فيه أن يكون متلقيا سلبيا للنص. والكاتب هو المعلم الذي يرشد الى أبواب الحكمة والحقيقة الذي يمتلكها هو فقط. والدراسة هنا لا تريد أن تقلل من شأن القصة (الواقعية) التي سادت خلال ثلاثة عقود. بل تعترف الدراسة بأنها (القصة الواقعية) كان لها دور لا يمكن تجاهله في تثبيت القصة القصيرة كجنس أدبي وتركيزها في بلادنا بتراكمها الكمي والنوعي. إلا أنها كتبت بخيال أقل. والدراسة تعترف بأنها كانت المرحلة التي من خلالها تم تجاوز المفاهيم الأيديولوجية والقيمية التي ظلت تشد الإبداع الى سلطتها لكي تحاكمه بمعاييرها الجاهزة.

حيث انبثقت مفاهيم الحداثة الأدبية فيما بعد منتصف السبعينات وتحرر الإبداع القصصي من قيوده الثقيلة. وأصبح النص اللغوي عالما قائما بذاته موازيا للعالم القائم. وصارت اللغة

تتفتح على آفاق الكتابة التي لا تحدها حدود. بدلالاتها المفتوحة على كل الاحتمالات. وأصبح النص السردي ينبثق من المخيلة التي ترتبط بالوقائعي وتنفصل عن الواقع في ذات الحين. وغدت القصة القصيرة ملتصقة بما يشتمل عليه وجودنا من صراع وحيرة وتمزق وانهزام وتعدد في الرؤية. وطموح الى احتضان الجوهري من الأشياء. ولم يعد الواقع بمفهومه الاستنساخي التبسيطي هو ما يثير اهتمام المبدعين المجددين. وانما أصبح الواقع يعني أيضا المحسوس والمتخيل والمتذكر. ويعني الوقع والمألوف، والمتطرف من الأحداث والمواقف. ويعني الذات الموزعة والمشتتة والظروف الحياتية القاسية. كما يعني احتمال تصوير الأمور على غير ما تسير عليه وبافتراضات واسعة لا حدود لها. كما لاحظ الناقد المغربي محمد برادة.

إذن أن المكان كبنية انوجدت داخل المتن القصصي الحديث له أبعاد ومعان عميقة تحتاج لتفكيكها دلاليا. لاكتشاف ما توارى خلفه. حيث انه يتجلى بأشكال مختلفة من خلال لغة تتماهى مع الشعري تارة وترتبط بالوصف تارة أخرى. ومن خلال فضاء سردي يرتبط بالأسطوري حينا وبالوقائعي حينا آخر وبالكوني الصوفي مرة وبالانساني الأرضي مرة أخرى.

هكذا ودونما سابق تنويه أو اشارة. تجد الدراسة نفسها قد انحازت للقصة الحديثة. وبدأت تتحسس أبواب الدخول لعالمها الغامض المثير والثري في محاولة أخرى للامساك باستراتيجية معنى المكان فيها. باعتبار أن للمكان معاني أخرى عميقة تقع خلف المعاني الدانية. وكل ذلك بسبب أن كتابتنا النقدية تتحرك داخل فضاء واسع للمفاهيم المنهجية الحديثة والتي بها تحررت الكتابة من قيودها الأكاديمية والتصنيفية وتمضي لمعالجة النصوص الحداثية لاستنباط المفاهيم التي انكتبت بها وعبرها برزت المعاني الخفية من تربة الكلمات.

فضاء النيل :

مثلا فلنأخذ نصا قصصيا للأديب الطيب صالح بعنوان (يوم مبارك على شاطئ أم باب) الذي يحيلك أولا الى نص آخر لنفس الكاتب هو قصة (دومة ود حامد) ففي دومة ود حامد. تتموضع البنية الدلالية الكلية للنيل. باعتباره مكانا واسعا يتحمل كل المتناقضات (الأمر الذي فات على هؤلاء جميعا أن المكان يتسع لكل هذه الأشياء) حيث يمكن للنيل كموقع ومكان أن يتسع لمحطة الباخرة. ولوابور الماء ليسقي المشروع الزراعي وأيضا للدومة المباركة. هكذا يمكننا الارتفاع أكثر بدلالة النيل. ليكون بؤرة تلتقي وتتوحد عندها المتناقضات. ويمكنها أن تتجاوز بسلام وأمن. باعتبارها جزءا من مشهد كوني أوسع.

فالنيل هنا ليس موقعا جغرافيا فحسب بل يتحول داخل النص الى فضاء كوني مشحون بالمعاني المطلقة. بدلالة الاتساع والشمول بصرف النظر عن المعنى المألوف للنيل كرمز للخير والعطاء. إن هذا الاتساع وحده القادر على توحيد الثراء المشتت والمبعثر. أو بمعنى آخر هو الذي يؤسس علاقة الواحد بالمتعدد.

وعندما نطالع قصة (يوم مبارك على شاطئ أم باب) نقف أمام مشهد فذ ومدهش (**ليس الصوت الذي يتكلم به الموج، بل الصوت الذي يصدر من البحر ذاته، اذ لا هبوب ولا موج. وبدأت الشمس تنزل معارج السماء خطوة. خطوة. ومع كل خطوة تفتح نافورة من ضوء بحت. كسا السماء والأرض والبحر، وأخمد نيران آبار البترول... بغتة هب الرجل واقفا وقامت الطفلة وقامت المرأة. دخلوا البحر في وهج الضوء المحض. فقد كان الضوء كأنه يمتصهم الى جوفه. ظلوا كذلك حتى كادوا يدخلون في معارج السماء**).

هكذا نلاحظ امتلاء المشهد بالكلمات التي ارتبطت بفكرة الاتساع. أي بمعنى آخر لها علاقات رمزية ودلالية بالمطلق مثل ـ الضوء البحت ـ الضوء المحض ـ الماء ـ البحر. الأرض ـ معارج السماء ـ نيران الجوف ـ إنها الكلمات عندما تعبر عن المعاني اللانهائية ذات الوقع الصوفي. والصوفية كمفهوم تؤكد على أن المعنى العميق للانسان في كونه يتطلع باستمرار الى ما لا ينتهي. عبر وحدة الوجود التي تؤالف بين الأطراف المتناقضة. حيث توحد بين الحلم والواقع. الليل والنهار. الوجود والعدم. وتتحرك باتجاه المجهول في سعيها المستمر للكشف عن طفولة العالم وصفائه.

هكذا استطاع الكاتب المبدع، تحقيق انزياح كامل للمعنى المتداول والمألوف للنيل كمكان باعتباره رمزا للعطاء والخير. وتسامى بهذا المكان ليتطابق بالمعاني الكونية المطلقة وكمركز للوجود والذي به وفيه تتوحد أشياء العالم المتناقضة والمتصارعة، وهذا ما يجعلنا نؤكد على المفاهيم الصوفية التي تتلبس رؤيا العالم لدى الأديب الطيب صالح. والتجربة الصوفية تفصح عن أسرارها كتابة واللغة الايحائية وسيلتها في معرفة الكون وتجلياته. فالأشياء في الرؤيا الصوفية متماهية ومتباينة. مؤتلفة ومختلفة. وبكل ذلك تكون عالما داخل العالم تتعانق فيه الأزمنة في حاضر ديناميكي وتنمو باتجاه الآفاق القصية.

والنيل كفضاء وبنية اشارية دالة على الكوني نجدها بذات المستوى الدلالي في قصة (حالة انعدام وزن) للقاص أحمد الفضل

أحمد. حيث يرصد النص السردي حالة انسان اعتزل عالما كثير النفاق وقليل النقاء. يتجه بكل جدية نحو النيل فيحادثه ويشكو له سوء العالم وضنه. حوار يتم كحوار أب مع ابنه. الذي ينتهي في اندغام الجسد بالماء.

(فاجأني النيل وكنت قد نسيت بالفعل لهجته تلك العطوفة والأبوية السحيقة، مرحبا.. وأهلا يا ولداه.. لماذا الخصام كل هذا الزمان .. أنسيت ميلادك في أحشائي.. سقيتك .. وأطعمتك وطهرتك).

قلت : العفو أيها التليد السرمدي العتيق.

قال في رحمة: ما فات .. مات .. أدن قليلا يا ولدي وسترى.

قلت ممتنا: ألم تخرج قليلا عن التقريرية والابتذال..؟

وقلت وقد عادني شك الألم في جنبي «حتما سأخرج من نطاق جاذبيتهم هناك.. أشياء لا يمكن مصالحتها. حيث لا جدوى ولا ملاذ.. لن أعود لمألوفهم الفارغ).

ويعد هذا الحوار الأبوي الحميم بين بطل القصة الرافض لقيم المجتمع السلبية والنيل. نجده قد قفز الى الماء وأفنى روحه فيه. هكذا تبين وتتضح فكرة اندغام الجسد في الماء باعتبارها نفس فكرة فناء الذات في المحبوب التي ترجع الى مفهوم الرجوع الى الأصل ذي النقاء المطلق. وعلى مستوى آخر صار النيل كمكان وكدلالة ملجأ وملاذ أمان. أو بيت يحمي الانسان من شرور العالم المتوحش القاهر. وبالرؤيا الصوفية التي بها تصير الكلمة لها عمق آخر. باطنا بعيد الغور يعمل على كشف ونقد الأسس التي يستند الواقع عليها. وبها يعمل على تغييب الانسان وقهره. وغاية الرؤيا الصوفية وعلى المستوى الابداعي هي تخطي الجاهز المسبق والمألوف. من أجل خلق عالم جديد أو واقع أسمى. أو من أجل (الاكتشاف المنظم لأعماق الذات) كما يقول أدونيس.

فالنيل كمكان. في الرؤيا الصوفية. استخدم من خلال صورتين عند الطيب صالح وأحمد الفضل أحمد. وكل صورة تعبر عن واحد من المفاهيم الصوفية الأساسية. ففي دومة ود حامد عبرت صورة النيل شعريا عن مفهوم الذات التي تتوحد في مركزها المتناقضات. وهي ذات اتساع لانهائي. ويحتمل اتساعها هذا كل أشياء العالم (الواحد المتعدد). أما في (حالة انعدام وزن) فعبرت صورة النيل شعريا عن مفهوم فكرة الفناء الكونية في ذات الحبيب. والصورة في الابداع الصوفي تقوم أساسا على المجاز. حيث تكمن شعرية المجاز في لامرجعيته. أي بوصفه طاقة فذة لتوليد الأسئلة والصور. مما يتطلب بالمقابل طاقة فذة للقراءة وتوليد المعاني. حتى تواكب القراءة حركية الابداع. وهكذا احتشدت بنية المكان كصورة جمالية بالمعاني المفارقة لتلك المفاهيم الوصفية السطحية. وصارت بنية المكان في النص الابداعي مركزا لغويا وجماليا لتوليد المعاني المتجددة.

ومن جهة أخرى يمكننا أن نرى النيل كبنية دالة تتمحور حول مفهوم التطهر والخلاص الروحي. عند القاصة أغنيس لاكودو في قصتها (الريبة) والتي ترى فيها تلك المرأة تخرج من السجن بعد ادانتها بقتل زوجها القاسي. نراها وهي تعتلي مركبا خشبيا في عرض النيل. حيث رأت وشاهدت وجهها منعكسا على صفحة الماء. ثم بدأت أحداث تاريخها الشخصي تترى أمام ناظريها في مرآة الماء. وعند نهاية الأحداث. تلقي بجسدها في الماء. هكذا صار للنيل دلالة أخرى في الوقت التي تتجاوز فيه رمزية النيل المعطاء واهب الخير المألوفة. وتختلف عن الصورة الجمالية للنيل كما تبين في الرؤيا الصوفية عند الطيب صالح وأحمد الفضل أحمد.. وتبرز دلالة النيل هنا وصورته الجمالية كمرموز للتطهر والاغتسال من الذنوب عند أغنيس لاكودو. حيث ترتبط الصورة بالشفافية والنقاء.

ورغم الاستخدامات الجمالية العديدة للنيل كمكان يشحن بالمعاني الكبيرة يظل يعبر عن فكرة قديمة وجدت في البناء الأسطوري. تقدم النيل كمقدس. فإذا رصدنا قيمة النيل في الأدب السوداني عموما شعرا كان أم نثرا. قلما نجد نصا أدبيا يخلو من هذه التيمة. وباستخدامات مختلفة وعديدة تشكل في مجملها مرموزا اسطوري الدلالة. يوظف كعلامة مرجعية للوعي الجمعي، تستجير به من الانعطافات التاريخية القاهرة. وكمقدس في ذاته في المثيولوجيا أو كتجل للمقدس في الرؤيا الصوفية. بوصفها تجسيدا لرؤية جمالية تمسك العالم من خلال عمقه الكلي وتغوص في أبعاده الداخلية فيما يتجاوز الظاهر الي الباطن. والحاضر الى الغائب.

فإذا رجعنا الى معاوية نور في (الموت والقمر) نجد أن الأفق الظاهراتي قد عزل النيل عن كل احتشاد للمعنى الماورائي فيه. وثبته كظاهرة مكانية تقع بين مكانين مختلفين. وهو حلقة وصل وفصل بينهما. طريق الاتصال والانفصال في ذات الحين. وبما هو موقع يحتل موقع البين بين. حيث التوتر والاضطراب والاستقرار. حيث يندلع صراع الأنا مع أناها وصراعها مع الآخر. أي أنه الموقع الذي تواجه فيه الأنا الوجود. باعتباره ليس مكانا رحميا(من رحم) تمتلكه الأنا وتحتمي به. كالغرفة مثلا حتى تلك اللوحة الجميلة التي ترسمها أشعة الشمس العسجدية على سطح الماء. وتلك الخضرة الكثيفة التي تؤطر اللوحة، لا تثير في النفس أحلام اليقظة ومتعة الذكريات. بقدر ما تثير الأشجان ذات الحزن الشفيف وعواطف التشتت. هذا اذا كان المرء ناظرا اليه أو جالسا حوله. أما أن تكون

على سطح مائه ومستخدمه كطريق عبور. فهو لا شك موقع لتوترات الأزمة وتفجر الأسئلة المصيرية كأي طريق آخر.

الغرفة . الفضاء المغلق :

واضح أن الدراسة صعب عليها أن تفصح بما لديها من غير أن تبدأ بتلك الغرفة التي أسسها مصطفى سعيد في (عمق الغرب) وحشد فيها كل مرموزيات الشرق وبسحره باعتبارها الشرق الساحر الغامض الخرافي. غرزها كخنجر أسطوري في قلب الغرب العقلاني الديكارتي وقتها. وبالمقابل بنى مصطفى سعيد غرفة محدودبة السطح (كظهر الثور) مثل بيوت الريف الانجليزي. بنى هذه الغرفة في قرية شرقية بسيطة تقع على منحنى النيل (النيل مرة أخرى يا له من أفعى ملتو) وحشد فيها الكتب والصور وكل مرموزيات الغرب العقلاني. هكذا لم يجد هذا الكاتب المبدع غير الغرفة كصورة جمالية تستوعب استراتيجية المعنى الذي يريده ويراه. إنها تضمر المعاني كقلب الانسان تماما... مكمن للأسرار والخصوصية. ففي قلب الغرب ينوجد شرق يضخ دما ساحرا وبالمقابل في قلب الشرق ينوجد غرب حاد.

كذلك فاجأتني تلك الغرفة ذات الجدران الخضراء (الأخضر بمستوياته اللونية) التي استطاع عادل حسن القصاص في قصته الرائعة (ذات صفاء ... ذات نهار سادس أخضر) تجسيد صورتها الجمالية بلغة شاعرية هامسة. وهذا الهمس هو الذي ساهم في استحضار ذاك الحوار الداخلي المحموم بين الشاب الهامشي (بطل القصة) وذاته. وهذا الحوار الذاتي يستحضر علاقته بالجدران تارة وتارة أخرى بصفاء. في علاقة تبادلية مريرة. حيث ان صفاء هي الحلم النائي والذي يتراءى بحضور كثيف من ثم تجئ الجدران كملاذ آمن، كحصان تشخوف. منغلق على صمت سرمدي إلا أنه أخضر حميم. فكيف تتفكك علاقة الجدران بالحبيبة وكلاهما صامت. وقد أحالتهما الذات المنشطرة بشوق لافح الى حالة دفء مرتجئ. فلماذا لا نقول أن هذه الصورة الجمالية خلقها البحث عن ملاذ هادئ وريف؟وما لهدوء الوريف إلا جدران وامرأة. تكسوهما الخضرة بمستوياتها المتعددة. فكيف السبيل اليهما وكلاهما يمتلكهما الآخر الاجتماعي السلطوي. هكذا أسئلة الهم الاجتماعي لا نستطيع الفكاك منها. وخاصة عندما تأتي متوارية خلف حلم جارح. حيث تستطيل حواجز العزلة بيننا وبين الآخرين (أحباب وأعداء) إنها أشبه بمن يسجن في العراء. أن تسجن خارج الأسوار يعني أن تقذف في التيه. وفي هذه الحالة فقط تصبح ضرورة أن تستدعي جدرانا أو خيمة لتضمك إليها. وتلتف حولك وتنتمي إليك. كأم أو حبيبة. لحظتها تستطيع أن تحلم أحلام اليقظة التي تنتجها الغرفة الدفينة. وليست كوابيس الألم المر التي تنتجها العزلة والتيه.

وفي حالة أخرى تبدو الغرفة كمأوى لحديث العزلة. أو كملاذ ينقصه الدفء بغرفة ذات جدران تحتاج للمسات آخر حميم يفك عتمتها. مثل تلك التي صورها جماليا القاص أحمد شريف في قصته (منطقة الصفر) يقول النص: (**بغباء وعصبية حادين - يعرف مصدرهما جيدا - أوشك أن يقذف حذاءه على حمامة دخلت حجرته ولكنه تراجع فجأة. حيث رأى الحمامة وقد شرعت تلتقط من على الأرض فتات الخبز وحبوب الفول الصغيرة المتبقية من الليلة الماضية. تصلب في مكانه بشكل مضحك ولكنه قد فقد القدرة على الابتسام ثم أنزل الحذاء برفق الى جواره في الفراش وبدأ يعود الى حاله الأول في بطء كالمريض حتى تمدد تماما ودون أن يحرك ساكنا خوف أن تطير الحمامة بعيدا وتتركه وحيدا. فكان ذلك من ابرز النجاحات التي حققها في الفترة الأخيرة.**) إنها الغرفة المثالية لأحلام اليقظة وكأن المأوى لا يجدي مع الوحدة والاستيحاش، فالمأوى يحتاج الى آخر خاص (أنثى) تفك برودة الوحشة. هذا الرجل يحول كل الأشياء التي حوله الى اشارة تحيله الى علاقات الأنثى. (الحمامة الوديعة وصوت الحذاء) هذه الغرفة تضعنا أمام مغزى المأوى الحقيقي باعتباره مفهوما إنسانيا متكامل الوجود في نسيجه. فالمأوى ليست جدرانا فحسب تحمي الانسان من الرياح والصقيع والأمطار والحرارة. إنما ترتبط بوجود الأنثى والإلفة. والأنثى هي أصل المأوى حيث هي التي يرجع إليها تأسيس أول مأوى في تاريخ البشرية.

وفي ذات السياق نجد كوخ الذكريات العاصفة. ذلك الكوخ الهش الذي صوره جماليا القاص ياكوب جل أكول في قصته الرائعة (عودة العاصفة) والذي تسكنه امرأة عجوز وحيدة. تجتر ذكريات حياتها المريرة. تاريخها الشخصي. الذي حاولت فيه أن تصنع بعض النجاحات السعيدة خارج النظام الاجتماعي. ولكنها فشلت. وذهب العمر وصارت ضعيفة ومنهكة. تفترش هذا الكوخ المتهالك الذي يقع في طرف المدينة (جوبا) وهي ترقد على طرف الحياة. ولا أود هنا أن أشير الى أن هناك تشابها بين حالة المرأة العجوز وكوخها المتهالك. ولكن أود أن أربط الحديث بتلك الدلالة الكلية للمأوى والذي لكي يتكامل مفهومه انسانيا لابد من جدران أخرى للمرء، جدران تصنعها حول الانسان علاقته بالآخر الحميم. فكأن الانسان يحتاج لحمايته من الطبيعة لجدران صماء ويحتاج لحمايته من صقيع العزلة النفسية والاجتماعية لجدران عاطفية من لحم ودم واحساس تحتوي شوقه وحرارة أنفاسه. انها جدلية الخارج والداخل. التي تتساوى فيها غرفة أحمد شريف وكوخ ياكوب جل أكول. رغم أن الكوخ يرتبط بدلالات أخرى ضمن شبكة العلاقات

التي انتجها النص ولكن دراستنا هذه تنطلق من البحث في الصور الجمالية وتحاول اكتشاف معان أخرى للمكان باعتباره ظاهرة ارتبطت بالانسان في سياقه الاجتماعي والتاريخي والرمزي إن شئنا الدقة. فكل انسان يشبه كوخه (أرى كوخك أي غرفتك أقل لكن من أنت) فعجوز ياكوب جل أكول تشبه كوخها المتهالك المعزول. وعندما هبت العاصفة للمرة الثانية بعد ثلاثين عاما دمر الكوخ والعجوز معا. لذا أطلقت عليه كوخ الذكريات العاصفة. باعتباره مأوى للكهولة والعجز. بيت هش المفاصل. فعل فيه الزمن ما فعلت به الطبيعة بعواصفها وأمطارها.. فيصير الكوخ كالانسان تماما هشا متهالكا آيلا للسقوط. لا يقوى على الصراع. فاقدا أهم خصائصه التي وجد من أجلها وهي الحماية. وبدون ذلك يكون مجرد أثر للماضي كتلك العجوز التي صارت بفعل الزمن لا تقوى على الفعل الانساني ماديا ومعنويا. فصارت تجتر الذكريات وتستدعي الأثر. فهناك علاقة خفية ومضمرة بين المكان والانسان فحينما تحل الكارثة بشروطها القاسية وتصيب روح المكان. فإن الخلل سرعان ما يدب في الانسان الذي يحيل فيه كنتيجة لهذا الارتباط فيتبدى المكان كشخصية محورية يدور حولها الوعي المركزي. حيث ينشأ بينهما وحدة تاريخ ووجود.

وغرفة الذكريات هذه تبدأ في تقمص هذه الحالة عندما يبدأ انسانها الذي تأويه في فقدان أحلام يقظته الحميمة. وقد تقادم عليه العمر وصار العالم حوله مجرد ذكريات يجسدها خياله الفج. والفجاجة هنا يخلقها الغرض الذي من أجله استدعيت هذه الذكريات. والتي تحضر مجسدة كبديل معادل لحالة فقدان القدرة على الفعل والتأثير الانسانيين في العالم. كغرفة مريم في قصة (الملكة والعرش) لعيسى الحلو التي تمثل مسرح أحداث الماضي التي يعاد تجسيدها بكامل ديكوراتها.

(كان المساء قد بدأ .. حينما أنهت مريم زينتها، واتجهت للحائط الغربي في الصالون.. حيث تنزل الستائر الثقيلة، ذات الحافات البيضاء وهي تتهدل. داكنة على حيطان الصالون. فهو بهو شرقي كبير تتوسطه نافورة مزينة بالقيشاني اللامع الملون.. وهو بنّي خصيصا لتستقبل فيه مريم زوارها.. الساعة الكبيرة الثابتة معلقة. في الوسط باقة ورد ندية. ورصت أدوات وأواني العشاء. سرفيس كامل من الخزف الصيني المورد.. ملاعق وشوك وسكاكين وكؤوس مذهبة الأطراف. وكان بخور الند والصندل يتصاعد في الصالون زكيا فواحا).

هكذا هيأت مريم العجوز نفسها وهيأت المسرح (الصالون) للبدء في مسرحية كل مساء. في انتظار زوار وهميين لا يأتون. كانوا يملأون حياتها. بالزهو أيام شبابها النضر.

هناك أيضا الغرف المعادية. تلك الغرف التي تحدث عنها الناقد الروسي (مخاييل باختين) كغرف التحقيق والزنازين والغرف الضيقة ذات الجدران السوداء الداكنة.

كذلك هناك غرف كاملة الدفء والعاطفة ترفل بالانسانية. كغرفة محمود وعروسه في أعلى جبل فرتيت. في قصة (الخريف) للقاص زهاء الطاهر. وهي الغرفة التي شهدت حمى التفاصيل الحميمة والنزق الحر بين محمود وعروسته وهما يقضيان شهر العسل. وهذه الغرفة بالضد تماما عن الغرفة التي صورها القاص أحمد عثمان عمر في قصته (تخمة الحوت البرئ) والتي اغتصب فيها الطفيلي الثري بملامحه الشريرة براءة البنت التي اشتراها بماله من أبيها كزوجة له. وهي تشبه في عداوتها غرفة المأساة التي شهدت قتل ود الريس على يد حسنة بنت محمود ثم قتلت نفسها وفاضت الغرفة بالدماء الحارة المسكوبة على فراش ليلة الدخلة. هي الغرفة التي يقتحمها الآخر المعادي الذي يريد أن يفرض وجوده بالقوة والقهر ويغتصب عاطفة وجسدا ليسا له.

الشارع . الفضاء المفتوح:

الشارع هو الفضاء المفتوح، المكان الذي يمر به الجميع. والذي توجد فيه الأنا متحفزة ومتوترة بوجود الآخرين. حيث تتضارب وتتقاطع الانفعالات والأهواء. وتحتد المشاعر بتوترات الأسئلة المصيرية وصراع الإرادات والمصالح والمطامع. فتبدو الأنا في حالة هذيان وتداع. تلتقط تفاصيل الشارع وأشياءه وهي في حالة حوار مرير مع ذاتها. فالشارع مصنع للأحداث الكبيرة ومسرح لها. وهو الضمير الجمعي الذي يضمر الرؤى والتصورات الجماعية وفي ذات الوقت يتجلى على سطحه تناقضات الفئات والجماعات المختلفة وتبين إشاراتها بعمق آخر يمور تحت المجاري السرية التي تتفاعل لتشكل صيرورة التاريخ.

ففي قصة (وردة حمراء من أجل مريم) للقاص عيسى الحلو. يمكننا أن نفهم جليا امكانيات الشارع في محمولاته الدلالية. ليكون موقعا لصراع الإرادات بل مسرحا تتجلى فيه التناقضات الاجتماعية **(ومنذ الصباح حتى المساء. تجرى على الشارع الرئيسي المرصوف بالأسفلت، والذي تحيطه أشجار اللبخ الضخمة، تجرى مسرعة حافلات النقل العام والباصات، وعلى طرفيه يجلس باعة الفواكه وباعة البطيخ حول الأكوام الخضراء. وفي المساء حين تغمض الرؤية .. يختبئ العشاق وبائعو الدولارات والمخدرات، وتجئ سيارات صغيرة... تبطئ .. عند منعرج الشارع مطفأة**

المصابيح، تندس فيها فتيات مجهولات في بواكير المساء . تنزل من الباصات الأهلية، الهالكة عجائز النساء، وهن يحملن سلالهن المحملة بالخضار واللحوم من السوق الكبير)

مما لا شك فيه أنها صورة سينمائية تبين ملامح شارع كبير في مدينة الخرطوم وحركة الناس فيه. وما يحمله من أسرار طوال اليوم. إذ أنه يفصل بين عالمين متناقضين. (عالم الأغنياء وعالم الفقراء) أما الشارع نفسه فهو مسرح يبين تجليات هذا التناقض التاريخي في أشكاله وصوره الأولية. فهو يبدو كوعاء أنطلوجي لتمظهرات الوجود في سياق سيرورة التاريخ.

ويمكن أن نلمس هذه الصورة في شكلها المأساوي في قصة (كرسي القماش) للقاص علي الملك. حيث الشارع مسرح للمآسي الانسانية. فالشارع كان شاهدا على اغتيال الطفولة والبراءة. وشاهدا كذلك على اختلاط الأصوات وفوضاها. حيث اختلفت الآراء وكل منْ موقع له أبدى وجهات النظر تجاه هذا الحدث المأساة (وتحمل الكرسي ثم تضعه على جدار الحجرة بعناية. كأنما قصدت أن يصيب راحة من بعد عناء. وترقد على السرير، والنهار صامت بعد أن تغذى بدم فتاة. وقد تطل عليك زوجك بعد حين: أيها الجحيم؟ الشارع أم البيت؟ فلننتظر قدوم يومك الثاني في حياتك الجديدة!!).

وفي القصة الحديثة في الثمانينات، برز الشارع. كخلفية أساسية للمشهد السردي. حيث تبلور من خلال تقنية الكتابة، كأنه الشخصية الرئيسية التي تظهر بعمقها غير المحدود الذي يحتوي كل التناقضات ويتفجر بالأسئلة المصيرية. كعلامة للبطل الذي يحمل الهم الجماعي والذي بدوره يحيل الأنا الى النحن. وبالتالي يستحضر الهناك الى الهنا. وبما هو كذلك يصير وعاء شاملا للزمن. أي الثابت الذي يصنع المتغير. وضمن هذا النسيج المتشابك من علاقات المعنى وجدليتها. يتأكد الشارع باعتباره الأمل المرتجى وبه وفيه تتبلور آفاق المستقبل المختلف عن الحاضر المقيت. ففي بعض النماذج القصصية المتطورة لقصة الثمانينات نجد أن الروائي في حالة هذيان وتداع محموم وهو يقتحم الشارع. كأنه يندغم فيه وتتوحد ذات الراوي بذات الشارع في حوار محموم تارة وحميم تارة أخرى، ويتحرك الراوي باتجاه الأشياء في الوقت الذي يعكس فيها ارتجاجه الصاخب وأسئلته المريرة. وتستمر جدلية هذه المرايا المتعاكسة باتجاه لا ينتهي أواره. لاحظ هذا المقطع من قصة (القداس) للقاص محمد خلف الله سليمان:

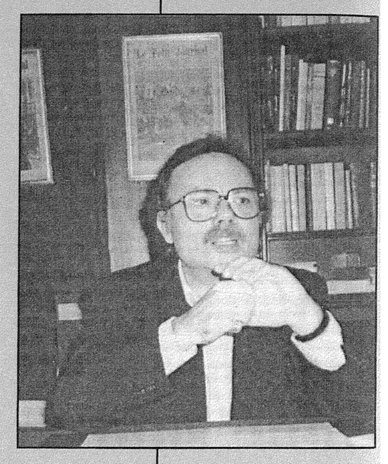
(جاءت بتنورة حمراء ولما لم أجد رغبة منها في الاجابة، توكلت على الله، وتركت شارع النهر وتخطيته الى سوق (العصافير) ومكتبات شارع المتنبي. وبذلك استطعت أن أسقط كل الاستثناءات العارضة عن تاريخي الشخصي. تتشابك أزمتي، يتواصل إيقاع طبل متوتر، وصوت ناي، خرجت من الماء فارغا، سمعت صهيلا، وزغاريد نساء، غير أني لم أر خيلا، أو .... فأقمت وحدي عند عزلتي الحميمة، تأتي السيارات، وترش الشوارع بالماء، فينبت العشب فوق الاسفلت وتقذف الشمس الطالعة على ظلال البنايات خضرة لامعة).

كذلك يمكن أن نلاحظ مقطعا آخر من قصة (كائنات) للقاص الشاب هاشم ميرغني الحاج : (كنت مصلوبا على رمل الشارع، واقفا كالموت على جسد الظهيرة. منتظرا طيف حافلة تقلني الى أم درمان، عندما عبرت الشارع لأستعيده، كان قد أكمل دورته في الظل الآخر واندغم هناك. غافلني ظلي في منتصف الوقت وصار لها ظلان). إن قصة الثمانينات وما بعدها يمكن أن توصف بدقة بأنها قصة الشارع، القصة ذات الكيان اللغوي الهزياني، الذي يكشف ويعري تناقضات العالم القاهر من خلال مسرح المواجهات الخفية، حيث تتوحد الذات بأرضها لتتعارك ضد قيم التشيؤ التي تحاول ابتلاعها وضد قيم الاستهلاك التي تقصيها. فيكشف الراوي عن تفاصيل أزمته وضعفه وانهزامه، ففي ذات الوقت الذي تلهج فيه هذه اللغة المحمومة التداعي. بأصوات التحدي. تبث قيم الارتكاز على الوعي الجمعي وتحاول الكشف عن المغيب والموارى لتخرجه لفضاء الشمس والريح والتعري. فضاء الشارع. وهو الفضاء الذي يهرع إليه كل انسان يعاني العزلة . العزلة بمفهومها الانطلوجي. حيث تعني الارتداد الى الذات البدائية والتي هي بالضرورة ذات جماعية. لا تحتفل بعزلتها وهامشيتها إلا في الفضاءات المفتوحة. باعتبارها عزلة تؤسس للانعطاف التاريخي عزلة تترابط خيوطها جماعيا من خلال تصورات وأحلام جديدة للعالم. عكس العزلة المريضة السلبية التي تلجأ الى الغرف المغلقة الكئيبة لتجتر جراحاتها .. في انتظار موت متكلس.

الهوامش :

1 - غاستون باشلار، جماليات المكان، ت غالب هلسا ١٩٨٢م.
2 - محمد برادة دراسات في القصة العربية - مؤسسة الأبحاث العربية ص ١٤ - بيروت ١٩٨٦م.
3 - أدونيس - السريالية والصوفية.
4 - مؤلفات معاوية نور، دار نشر جامعة الخرطوم.
5 - دومة ود حامد، الطيب صالح، دار العودة بيروت ١٩٨٤م - ص ٥٢.

أنا أحب أنسي الحاج.
ربما يسهل علي هذا التصريح العنيف لأنني لم أره في حياتي. لم أعرفه الا قارئة. بدأ الكتابة مبكرا وبدأت قراءته مبكرة. كبرنا معا؟ لم يقع من القطار. لم أقع من القطار (بعد؟).



أنسي الحاج: الذين أحببتهم سقطوا من القطار

المقدمة والحوار: سلوى النعيمي *

منذ شهور كان سيأتي الى باريس لأمسية شعرية ولم. متذرعة بمقابلة صحفية محتملة، عدت. دفعة واحدة، الى ما كنت ألفت أغلبه يوما بعد يوم. خطر لي فجأة ما يقوله هو: نحن أولاد قراءاتنا (هل يقولها هكذا؟) هؤلاء الكتاب الذين لا نعرفهم صنعونا. فبركونا. رسموا بصمات خطانا وفتحوا أمامنا الطريق الى الهاوية.

«لا نص من دون قارئ» أعلنت الدراسات الأدبية الحديثة. والقراءة كالحب لقاء. واذا كانت الكتابة هي علم ملذات اللغة، كما يقول رولان بارت، فلابد من القارئ لمتابعة هذه اللذة وحيدا. وهنا المفارقة. القراءة لقاء من طرف واحد، وحب من طرف واحد. ولكن برغم ذلك (أو بسببه) تبقى بعيدا عن أي سوء تفاهم وحتى عن أية مأساوية.

القراءة كالحب لقاء، نبحث فيه عما يحول «المفتت في اليومي الى مكثف في المطلق» نبحث فيه عن الداخلي «الذي يجعل اللحظة العابرة حياة دائمة».

* كاتبة عربية تقيم في باريس.



القراءة كالحب لقاء. تأخذ فيه قدر حاجتك ويتراءى لي أن كل شعر أحببته لاقى في ذاتي أصداء بعيدة غامضة لصور أو تداعيات أو تجارب أو مشاعر أو أفكار كنت أعرفها أو أحدس بها قليلا أو أكثر» يقول أنسي. وأحاول أن أعود الى تلك السنوات الدمشقية البعيدة باحثة عن السر. كنت أقرأه بعيدا عن التصنيفات «الايديولوجية» التي كانت تلصق به بقوة في الوسط اليساري (والمتياسر) حولي. كنت أقرأه وتسقط التصنيفات وحدها. تتزحلق على كلماته وتسقط وحدها. ويبقى أقرب الي منهم.

أعود الى «كلمات. كلمات. كلمات.» قرأته فيها أولا ثم جاء الشعر، ومع ذلك فان صورته في رأسي هي صورة الشاعر. وهل يكتب الشاعر، في كل ما يكتب، الا الشعر؟

أعود الى «كلمات..» من أولها الى آخرها سيرة للبنان والوضع العربي منذ الستينات ويخطر لي أن شيئا لم يتغير برغم كل. وأن صفحات منها يمكن أن تكون أدق تعبيرا عن بعض أحوال اليوم. ما تغير هو الانسان الذي يرى ويثور. يرى ويتألم. هذا الانسان الذي يعيش «الخيبة بهزيمة الحلم، والخيبة بواقع ما بعد الهزيمة».

بقي أنسي فترة «عازلا نفسه عن الخديعة، مضمونا بحريته» كما كتبها يوما عن جبرا ابراهيم جبرا مواجها العالم المعادي «بقوة الخيال وكبرياء الرفض» مفضلا «سعادة الاختناق وحيدا على القبول بأي عرض مهين لشرف ما كنت ووعد ما كنت سأصبح» وما يحمينا من كل سقوط موجود في داخلنا «ثمة في داخلي شئ لا أقوى عليه. ليس هو ارادتي ولا أمنيتي .. انه نواة صلبة. دفينة، تتوسطني وتطير بي في الحالات كلها.. هذه النواة هي الحدس الغامر بوجود واقع آخر، هنا قريبا. يحمل كل الثأر من هذا الواقع المقرف» ما يحمينا موجود في داخلنا بعيدا عن السقوط المعمم.

«كلما أحببتهم وقعوا من القطار؟» قد يخطر للروح «التي تستلقي على جروحها» أن تتابع تعدادا لكل من سقطوا ورعبها أن ينتهي بها.

أكتب عن أنسي بكلمات أنسي؟

أحاول لغة شهية وضرورية كالرغيف الخارج من الفرن. أحاول «كلمات لا تنحصر ظلالها بحدود حروفها». أحاول صدقا، نعرة صدق، حتى ولو يبست الزهرة التي أمسها. أحاول «ما لم تعلمني عيناي بل نفحات الحدس». أحاول أن أسكت قليلا.

لماذا أكتب أنسي الآن؟

لأن كتابا صدر بالفرنسية عنوانه «الأبد الطائر» يضم مختارات من أشعاره (عن دار نشر سندباد/اكت سود بعناية عبدالقادر الجنابي الذي اختار القصائد وقدم لها)، ولأن الدراسات الأدبية الحديثة تعلن «لا نص من دون قارئ» ولكنها تعلن أيضا أن القارئ مفهوم متخيل لا علاقة له بالواقع. «مشكلة القارئ الجيد أنه يتحول الى كاتب» يقول أنسي: أكتب كي أبرهن أن القارئ موجود. لم أقابله. انه أنا. انه أنتم؟



أنسي الحاج يتوسط
يوسف الخال، محمد الماغوط،
أدونيس، ادفيك شيبوب،
وجميل جبر.

أنسي الحاج: خلقت حديثا

جاء الشاعر أنسي الحاج الى باريس بدعوة من معهد العالم العربي لتقديم أمسية شعرية في ٢٧ديسمبر ١٩٩٨ معه كان هذا الحوار الذي لم ينشر من قبل.

تقول: «لم يكن ولا مرة مشروعي «التأليف» بل الوجود بشكل ينسيني الموت. واذا كنت أكتب فتكثيفا لهذا الوجود. لا بديلا عنه ولا وصفا له».

. هذا الكلام صحيح مع تحفظ بسيط ينطبق على البدايات الأولى التي كنت أنشر خلالها في المجلات الأدبية. كنت مراهقا في المدرسة وكان النشر فعل وجود. ليس لأهمية المنشور بل وسيلة للظهور من الغمر. فقد كان هاجسي وقتها هو أن أعرف عن طريق الكتابة. ما كتبت ينطبق علي عندما أصبحت معروفا، عندما أصبحت أكتب تجربتي فعلا لم تعد الكتابة تهمني لذاتها وما عاد النشر يهمني لذاته. التحفظ كي أكون صادقا منه مئة بالمئة. هذا ينطبق علي اذن عندما صرت معروفا.

. قلت الأن «كي أكون صادقا مئة بالمئة» لاحظت أنك تلح على الصدق وتؤكد عليه في كتاباتك. تقول مثلا في «خواتم» : «هي ذاتها نعرة الصدق لا تدع يدك تمسك زهرة الا وتيبسها» هناك الاصرار علي الصدق برغم وعيك لافساده لحظة الجمال؟

. عندما يكون الصدق هاجسا الى حد المطاردة والاشعار بالذنب يتحول الى ما يشبه التدمير الذاتي، ولاسيما عندما يكون صدق تعرية الذات ومحاكمتها موجودا عند شخص مثلي ميال بشكل طبيعي الى ادانة الذات ادانة مدمرة. لا يدمرني شئ كما يدمرني الشعور بالذنب الذي يلازمني منذ الطفولة.

. ما مصدره؟

. لا أعرف تماما. بقدر ما أستطيع أن أعود بوعيي. أعتقد أنه مرتبط بمرض أمي بالسرطان وموتها وأنا بين السادسة والسابعة من عمري. عندي شعور بالمسؤولية عن فقدانها برغم أني لم أكن الطفل الوحيد. كنا أربعة. تزوج أبي بعدها وصار لي أخوة آخرون. لا أعرف. هذا تحليلي وربما كنت مخطئا. ربما كان الشعور بالذنب موجودا عندي منذ البداية ثم جذره هذا الحادث. فيما بعد . تحول الى شعور بالتقصير في كل شئ: في المدرسة مثلا كان ينعكس علي بشكل دراماتيكي . كنت أمرض، أمرض فعلا لو «طلعت» الثاني في صفي وليس الأول كان أبي يستنجد بالأساتذة «سيموت لو لم تعطوه الدرجة الأولى».

. لماذا هذه الرغبة في أن تكون الأول؟

. أنا ميال الى الاعتقاد بأن كل ما نفعله خلق معنا . في طبيعتنا . نستطيع أن نحلل من بعد محاولين أن نجد تفسيرا. نحلل معطى. من المؤكد أن هناك أشياء تأتي من ظروف الحياة ومن التربية، ولكنها ليست الا تلقيحا للمعطى الأساسي. لا نتأثر إلا بما يجد بذوره في داخلنا أنا لا أبرئ نفسي من أي حدث مهما كان تافها. أنا من النوع الذي يحاكم نفسه ويخرج مدانا في كل مرة.

. أسمعك تتكلم وتخطر لي جملة في أحد كتبك عنت لي الكثير «تربيته الدينية

أفسدت أخلاقه» هل تنطبق عليك؟

- لا ، لا. كتبتها عن شخص أعرفه جيدا وأحتقره. تربيتي الدينية قليلة الحجم. سنوات الدراسة الأولى فقط كانت عند الراهبات.

- أقصد تربيتك الذاتية ، البعد الديني عندك.

- هذه ليست تربية دينية المسيح عندي مسيح شخصي لا علاقة له بالتربية الدينية التراثية الا فيما هو مرتبط بالطفولة والمراهقة والمدرسة وما هو مشترك مع جميع الناس. أنا صوفي. كما قال بالأمس في معهد العالم العربي الكاتب الفرنسي ساران الكساندريان، ولكن لا علاقة لي بالمسيحية التقليدية الا بالشكل الذي يناسبني شخصيا أختار منها ما أريد كما أختار من الاسلام أو من البوذية. وهذا ما زاد في هشاشة الذات في علاقتها بالمحيط. بالعالم الخارجي. يمكن للتربية الدينية ذاتها أن تقوي علاقة شخص آخر بالعالم الخارجي. لا أريد أن أحمل تربيتي الدينية ما لا علاقة لها به. في علة لا أعرف ما هي. أستعيد كثيرا ما أفعله وترن أصداء، كل ما أقول وكل ما يقال لي وكل ما أسمع وكل ما أفعل وكأنني مغارة ضخمة تتردد فيها الأصداء وتتشكل وتتموج بشكل لا نهائي الى أن يحدث أمر آخر يحل محل ما سبق. عندي انعكاسات داخلية دائما. ولذلك لا اختلط بالآخرين لأنني أخاف أن أرتكب خطأ ما. قبل أن آتي الى باريس كنت أصلي كيلا أزعج أحدا ، كيلا أؤذي أحدا دون أن أقصد. أنا لست عدوانيا ولكنني أحيانا أرغب في أن أقول لانسان «أحبك كثيرا» مثلا ولكنني أقول بدلا عنها «أنت حمار كبير» . لا أعرف كيف «تطلع معي». في داخلي عدو يدمرني.

- ربما كان هو الذي يقول الحقيقة؟

- لا . أكون صادقا في ودي مع الآخر ولكنني أتصرف خطأ معه. لا أعرف لماذا .

- سأرى ماذا سيطلع منك حتى آخر المقابلة؟

- لا توقعيني.

- ونحن نتحدث قبل قليل قلت لي. عندما أقرأ بالعربية «يتوقف عقلي»، ماذا تعني؟

- أقرأ بالعربية كثيرا، ولكن يمكن لك أن تعتبري أني لم أتأثر بأي شئ عربي. هناك من كانوا أصدقائي وأحببتهم وكتبت عنهم. السياب مثلا. رأيته مرة واحدة وبقيت صورته في رأسي كما رأيته. كتبت عنه دون أن أقرأ شعره. أنا انطباعي في البداية لم أعتبر شاعرا عربيا. اعتبرت هجينا تعلمت هذا التعبير عندما شتمت به. لم أكن أعرفه من قبل. كانوا يقولون : هذا الشعر الهجين الدخيل .. هذا صحيح ربما ولكن بمعنى أن ما كتبته كان جديدا على الشعرية العربية، ولكنه صادر من أعماق اللغة العربية واللغة هنا بمعنى اللسان لا بمعنى ما تقول.

- لا يمكن لقارئك الا أن يحس افتتانك باللغة العربية وقدرتك فيها.. الجرأة اللغوية في «لن» لا يمكن أن تكون الا جرأة العارف بدءا بالعنوان نفسه؟

- لا أريد أن أصطنع فضيحة. هذا جدل دخلت فيه طويلا وضيعت فيه سنوات وأتمنى ألا أعود اليه من جديد. أقول لك الآن شيئا مازلت أحس به برغم مرور الزمن وبرغم قبولي. أنا الآن مقبول نسبيا بل وشبه مكرس في النسيج الأدبي العربي. وبرغم انتقالي في كتاباتي من جو متوحش الى جو أكثر شفافية وأكثر رقة، وبالتالي أكثر مقبولية عند القارئ فأنا لا أزال أشعر بالغربة في المقروء العربي. ربما على صعيد المحتوى. هناك مشكلة على صعيد ما أبحث عنه في اللغة. ما أبحث عنه أجده في اللغة الفرنسية. عند بودلير مثلا. عند الماركيز دو ساد. لأن اللغة الفرنسية، في نظري، هي لغة الانتهاك، لا على مستوى البورنوغرافية لأننا نجد في العربية كتبا مثل «رجوع الشيخ الى صباه» وغيره، ولكن هذا كله ليس أدبا انتهاكيا لا بالمعنى الميتافيزيقي ولا حتى بالمعنى الاجتماعي الجدي، انه أدب ترفيهي فاسق جميل ولكن ليس بالمعنى الجوهري للانتهاك. الانتهاك حيوي بالنسبة لي، وعلى هذا المستوى أحس أن اللغة العربية لغة مقدسات، حتى عند الجاحظ ومن جاء بعده من خارج المقدسات، وحتى عند من نسميهم الملحدين أو المتصوفة أو المعتزلة. لا أحس نفسي معنيا بهذا كله. الحقيقة انني «كتير مودرن» خلقت هكذا لم أصبح حديثا.

- ولدت حديثا؟

- نعم. ولذلك كانت صدمتي أكثر عنفا من صدمة زملائي. يوسف الخال انتقل من الوزن والتقليد الى الحداثة. كان جسره منه وفيه. الجسر بينه وبين القارئ امتد بشكل طبيعي. كذلك أدونيس وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة . مروا جميعا بالتمهيد نفسه وبالصدور من التراث، بشكل أو بآخر. أنا جئت بمحتوى مختلف تماما وهموم مختلفة تماما . اكتشف الآن أنني ظلمت الشعر وحملته ما لا يحتمل. حملته ما لا علاقة له به واعتبرت أن عليه أن يقول كل شئ وأنه ليس هناك ما لا يقال بالشعر، ولهذا السبب كان هناك نوع من «التفجير» . هذه الكلمة التي يستعملها بعضهم. أنا لا أعرف ماذا فجرت ولكن من المؤكد أنني حملت مفهوم الشعر أكثر مما يتحمل الشعر عادة من المطامح والمتطلبات بالنسبة للعربية أنا لا أفهم موقفي، أريد أن يفسر لي هذا الموقف. لا أعرف فعلا لا أعرف. هل هو الاحساس بالحاجة الى المسافة؟ هل هي ملاقاة النفس في الغربة؟ لا أعرف .. حتى جبران خليل جبران الحديث الذي قام بثورة في اللغة الأدبية وكسر مع التقاليد لا يعني لي شيئا. نعم قراءة العربية تصيبني بملل لا حد له.

- حفظك الله!

- أتحدث عن جيلي. لا عن الأجيال التي أتت بعدنا.

- ماذا تغير؟

- أنا عربي ولا أريد أن أبدو عنصريا. هذا ليس حكم قيمة. هناك روائع كتبت بالعربية ولكنني أتحدث عن شئ آخر. هناك نسيم يهب عليك أو لا يهب أتحدث عن حالة بسيكولوجية. قرأت مرة مقالا لجمال الدين بن شيخ أستاذ الجامعة والشاعر الجزائري في مجلة «مواقف» التي كان يصدرها أدونيس، يشرح فيه الأسباب التي تجعله لا يكتب بالعربية. المقال رائع ويقول أشياء كثيرة أذكر منها بعض ما أبحث عنه. يقول مثلا انه لا يستطيع أن يكون حرا باللغة العربية. بحكم اللغة نفسها لأن خطابها سابق لخطابك وعلى الأقل مواز له. ظل اللغة الى جانبك ان لم يسبقك. بن شيخ يلامس مشكلة حقيقية، وتعرفين انه ليست لديه مشكلة مع التراث العربي ومع ذلك يجد نفسه عاجزا عن قول ما يريد قوله بالعربية. بن شيخ

مسلم وليست لديه تربيتي المسيحية التي وجد فيها بعضهم تفسيرا لموقفي. هل هذا نابع من الثنائية اللغوية؟ ربما. لا أعرف.

. تعتقد أن اللغة تحمل في جوهرها قوانينها الأخلاقية وانه يمكن لنا أن نكون أحرارا في لغة ما ومقيدين في لغة أخرى.

. ربما كان هذا آتيا من اقتلاع الجذور والتربية المزدوجة. لقد حل بن شيخ المشكلة بالكتابة بالفرنسية ولم يكتب بالعربية. أنا أكتب بالعربية.

. وبحرية لم تكبلك العربية أبدا.

. أنا أحب العربية ولا أريد أن أعبر الا من خلالها وعن كل ما أريد التعبير عنه. لقد كتبت ما أريد محققا الانتهاك. أريد للعربية أن تكون لغة حديثة كيلا أكون بحاجة الى القراءة بلغة أخرى كي أكون معاصرا لذاتي. ليست مشكلتي مع اللغة مشكلة فصحى أو عامية كما كانت مشكلة يوسف الخال مثلا. ولكنني أريد للعربي ألا يحس نفسه متخلفا عندما يقرأ بلغته. أريد للعربية أن تكون لغة حية كالفرنسية والانجليزية والايطالية. لماذا تكون العربية لغة ميتة؟ لماذا أصير ميتا اذا كتبت بها؟

. ولكنك تكتب بها حتى الآن؟

. كان هذا هو أحد تحدياتي اللاواعية. أريد أن أكتب بالعربية دون أية عقدة نقص أمام اللغات الأخرى. لقد بدأت العربية بالتغير الآن والشباب الذين يكتبون الآن يتعاملون مع اللغة بشكل مختلف تماما عن الماضي. صارت هناك جرأة في التعبير لم تكن موجودة من قبل. هناك الآن كتابات تجعل اللغة العربية على سوية اللغات الأخرى، نضع فيها تجاربنا الحقيقية وذواتنا الحقيقية.

. أظن أنك تعلمت العربية مع أبيك؟

. لم يعلمني أبي ولكنه أعطاني اللغة العربية بالوراثة. أعتقد أن هذا ينتمي الى انتقال النسيج الانساني، الى الخلايا. لم أسأله أسئلة لغوية الا نادرا. ولكنني متأكد أن هناك شيئا وراثيا في الموضوع ولاسيما أنني كنت معقدا من سلاسة تعبير أبي التي لم آخذها عنه أبدا. كان مشهورا ببساطة تعبيره، لم يكن لديه أي غموض. أخذت منه هاجس عدم الخطأ اللغوي وبعض الأصول الصرفية والنحوية والأسلوبية. تعرفين أن اللغة تنطبع فينا. هناك أشياء مازالت عندي في الكتابة حتى الآن وبرغم كل انتهاكاتي لم أستطع التخلص منها لأنني ورثتها. لقد أعطاني أبي ما هو أهم من اللغة. أمي أيضا أعطتني الكثير. كانت رومانسية ومرهفة وداخلية. وكانت تكتب. أبي كان مرحا يحب الحياة ويحب الناس والملذات. كان منفتحا وفي أول حياته اهتم بالصحافة والنشر، في اطار دار المكشوف الأدبية الشهيرة. والتي كانت تصدر مجلة المكشوف وتطبع كتبا. أصدرت مثلا دواوين الياس أبوشبكة في حياته وصلاح لبكي. كان هو يعمل سكرتيرا لتحرير المجلة ويساهم في بعض الكتب. تأثرت بوجوده في هذه المجلة وأحببتها لأنه يعمل فيها. وتعرفت من خلالها على حقبة أساسية ومهمة جدا من الأدب اللبناني. حقبة مختلفة عن جبران ومختلفة عن سعيد عقل. مختلفة اذن عما قبلها وعما بعدها. حقبة مهمة جدا بحد ذاتها ولي علاقة غير مباشرة بها في شعري. تأثرت بها بخطها الروحي والفكري. بانفتاحها، بغربيتها وعربيتها ولبنانيتها أيضا. كان أبي يعمل كثيرا دون أن يتذمر أو يشتكي. كان الجميع يتحدثون عن موهبته ولغته لم يكن يكتب خارج عمله الصحفي. وكنت أتساءل دائما لماذا لا يكتب. كان زاهدا برغم لمعانه. لم يكتب أي عمل ذاتي شكل لي في فترة من الفترات أزمة داخلية. أبي مظلوم، كنت أقول لنفسي. اكتشفت أنه كان محقا هو الذي لم يكن يريد.

. أنت تريد؟

. في البداية نعم. كنت أريد الشهرة. ربما نوعا من التعويض عما كنت أعتبره ظلم أبي لنفسه. ولكني أكتشفت فيما بعد أن كل هذا الركض لا يؤدي الى ما أرغبه فعلا. وأن مشكلتي هي الكتابة وهي الشعر وليست الشهرة. ولذلك نشرت دائما في اطار نخبوي مثل مجلة «شعر». لم يهمني الانتشار أبدا. تصوري أنني لم أترجم الى الفرنسية الا في العام الماضي. ولولا حماسة صديقي عبدالقادر الجنابي لما صدر كتاب «الأبد الطائر». لقد فعل كل شئ وحده. مبادرته ومثابرته أزالتا العراقيل. تعرفين صعوبة صدور ترجمة شعرية في فرنسا.

. هذا يعيدنا الى ما كتبت «ما قيمة نتاج لا يتراءى خلفه طيف حياة انغمس صاحبها في جروحه حتى خرق جدار ذاته ولو ضاع معها وأضاع معها صوابه الأدبي.

. أعني بالصواب الأدبي هنا الهم التعبيري الانشائي. بين هذا الهم والتجربة الحية اختار التجربة الحية بشرط أن تستوفي شروطها التعبيرية طبعا. أعتبر أنه تحصيل حاصل بالنسبة للكاتب والشاعر والروائي والقاص أن يكون متمكنا من لغته. هذا تحصيل حاصل. يجب ألا يتحدث لنا عنها أبدا والا أصبح كالمرأة التي تحدثنا عن أسرار تجميلها فتفقد جمالها في عيوننا. عندما أرى في التليفزيون تحقيقا عن تصوير فيلم امتنع عن رؤية الفيلم. لا يبقى من السحر شئ. يتبخر. أنا أريد أن أرى النتيجة. بودلير المعلم الكبير لم يحك لنا عن معاناته. مع الكتابة. كتب فقط. بعكس مالارميه الذي شرح لنا كيف لا يستطيع أن يكتب. هذا لا يهمني. التجربة الحية أهم من الموهبة. أهم من الثقافة. هذا كله مفروغ منه. لا يملك كل الكتاب التجربة الغنية. لا يملكون الجرح. بمعنى أن الواحد منهم يغلف نفسه ليحميها من الألم والصدمة والخوف. ماذا سيكتب في هذه الحالة؟ ماذا بقي له؟ بقي له الانشاء.

. سيكتب متظاهرا بالخوف والصدمة والألم.

. التزوير يبدو واضحا. هناك شعراء كبار ليس لديهم ما يقولونه ويكتبون صورا بلاغية لا تنتهي بهذا المعنى أنا حذر. مع اعجابي بسان جون بيرس مثلا وبمهارته الانشائية اللغوية وبأجوائه الملحمية والايروتيكية المحجبة. لا يمكنني الا أن أتساءل ماذا يوجد «جوه» داخل هذا الشعر؟ لا أعرف. لا أعرف.

. عربيا على من ينطبق هذا؟

. كثيرون. كثيرون. لفظيته تشبه كثيرا اللفظية العربية في الشعر. ولذلك «أعطت» ترجماته الى العربية بلفظيتها الهادرة، ولكنك تحسين وراءها خاويا يلعب باللغة. لا تحسينه ضحية من الضحايا ولا جلادا من الجلادين.

. ماذا يبقى من الأدوار؟

. أن يكون كيميائيا.

. وهذا يعني؟

. يعني أنه يركب أشياء جميلة، «يظبط» سحرا وهذا لا يعني لي شيئا. لا أحب هذا النوع من الكتابة. لا في الشعر ولا في غير الشعر. لا أحب هذا في الرسم ولا في أي فن من الفنون. الابداع النباتي المرتاح المتسلي المزخرف المجمل لا يعني لي أي شئ.

. تكتب «الشعور الصلب بالفراغ الذي لم يفارقني لا وأنا أحاول التفرس في داخل ذاتي ولا وأنا أحدق في صورتي في المرآة». من أين ينبع هذا الاحساس بالفراغ؟

. احساس رهيب. أشعر أحيانا أنني لا أستحق كل الأشياء الجميلة التي تحدث لي. بالأمس مثلا وأنا ألقي قصائدي في معهد العالم العربي نظرت الى الناس حولي وقلت في نفسي «حرام». ماذا ينتظرون مني وماذا أعطيهم.؟ أتحدث عن نفسي؟ ماذا يعنيهم من هذا الحديث؟ ما هي هذه المحبة التي يملكونها والتي تجعلهم يستمعون الي؟ تزداد عندي هذه اللحظات بمرور الأيام، انها حقيقية وليست تمثيلية الى حد أنني أشك في أنني أي شئ لست كاتبا ولست شاعرا على الاطلاق. كتبت مرة مقالا بهذا المعنى وكدت أنشره في مجلة «الناقد» ولكنني ترددت في اللحظة الأخيرة. خفت أن أندم من بعد. أحس أحيانا أنه لا معنى لي أبدا وأنني حادث غش الأخرين. تنتابني مشاعر من هذا النوع عنيفة جدا. خطورتها تأتي من أنها مبررة جدا في رأسي بل ومدعومة بالأدلة. اداناتي لنفسي جاهزة دائما. الفراغ؟ فراغي كبير لا يستطيع أن يملأه الا ألم كبير. الآلام الصغيرة لا تفعل شيئا أمامه. بحاجة الى آلام كبيرة.

. مثل؟

. اليتم. أحس بمرور الأعوام بفداحة الخسارة. الحب بمعني العشق. جرحني كثيرا. المرأة أحبها وأخاف منها. دمرتها ودمرتني بشكل زلزالي. الوطن. الأرض. القهر. عندي قهر كبير. الخوف من الموت. أخاف الآن أن أخرج الى الشارع. ليس احساسا سطحيا بل هو رعب. رعب حقيقي. أعتقد أنني كنت سعيدا في بطن أمي وأنني لم أكن راغبا في الخروج الى هذا العالم. واللحظة العشقية التي أفتش عنها والتي كتبتها في قصيدتي الأخيرة «غيوم» تشبه لحظة الوجود في أحشاء الأم. فيها «الكنكنة» نفسها والغلغلة نفسها. لحظة الوجد العشقي عندي تشبه هذا مع تفجيرها كل ما في الرأس من نجوم. مثل لحظة الشهوة القصوى. لحظة الشبق القصوى. لحظة اللذة القصوى. لحظات تطلع فيها شمس الموت، شمس القصيدة. لحظات فيها سقوط، فيها رحيل. عندما بدأت الكتابة صغيرا كنت أنظر الى وجهي في المرآة بحثا عما أكتبه. كنت أتساءل كيف يكتب الناس؟ بعدها تعلمت أن أحب الفراغ فهو شرط الامتلاء. من لا يشعر بفراغه لا يمكن له أن يبحث عن الامتلاء. القبول بالفراغ كالقبول باليأس أحيانا. هو وحده يمكن له أن ينقلنا الى حالة أخرى. أبشر بهذا أحيانا.

. يخطر لي وأنت تتحدث أنك تعبر عن تجاربك القصوى بكثير من الهدوء؟

. معك حق. عندي طبيعتان: الطبيعة الداخلية التي تغلي غليانا والقناع الخارجي الذي أبدو فيه هادئا جدا. أنا قد أموت رعبا وفزعا ولا يظهر على وجهي أي تأثر. هذا القناع الخارجي موجود في الكتابة أيضا ولعله نوع من الخفر. حتى في كتاباتي الفسقية الماجنة هناك خفر شديد. في «ماذا صنعت بالذهب. ماذا صنعت بالوردة» هناك جزء ايروتيكي جدا ولكنه «غير واصل». ربما كان هذا ضعفا مني. ربما كان علي أن أكشف أكثر. حجبت الأمور الى حد لا نرى فيه الايروتيكية. تحدثنا عن الانتهاك قبل قليل. أنا مع الانتهاك الجوهري لا الظاهري. وبهذا المعنى لا أستطيع أن أكتب هكذا. حتى ولو أردت أن أكتب صفحة واحدة. أستطيع البورنوغرافية في حالة لو أردت أن أكتب لامرأة أعشقها رسالة خاصة. هذه حكاية أخرى. عندي قرف من لغة معينة مقرفة. أستثني منها ساد لأن عبقريته تسمح له بكل الفظاعات التي كتبها لأنه كل لا يتجزأ. أنا في هذا مثل أندريه بروتون الذي كان يقول ان هناك كلمات بشعة الرائحة يتجنبها ويتجنب كتابتها. لا يمكن لنا أن نتهم بروتون والسورياليين بعدم الانتهاك. ربما كان هذا يعود الى طفولتي حيث كنت «قروفا» الى حد مرضي. وكان هذا القرف يتخذ لنفسه في كل مرة هاجسا مختلفا المرأة. الرجل. الطعام. وكان هذا يدوم فترة طويلة. نعم أعبر عن تجربتي بشكل متقشف، ليس فيه الصراخ والعويل. لست منبريا اطلاقا وازداد «لا منبرية» مع الوقت. وعدت نفسي أن هذا سيكون ظهوري الأخير. على كل حال لا أظهر كثيرا. يكفي. هذا ليس قدري وأعجب جدا بأصدقائي الذين يلقون بقصائدهم أمام جمهور. هذه موهبة لا أمتلكها.

. تحدثت عن الكلمات البشعة الرائحة ويخطر لي أن علاقتك بالكلمات حسية. أتذكر جملة لك تقول فيها «يسيل لعابي وأنا أشهد تكون لفظة في فمي» وكأنك تتلمظ بالكلمات وأنت تكتبها؟

. هذا أكيد. أنا عكس المثقفين التجريديين ولو كان في أدبي الكثير من التجريد. علاقتي بالكلمة علاقة عضوية، فيزيائية، حسية، شهوانية. لذلك مررت بمراحل عدوانية لأنني كنت في علاقتي الجسدية عدوانيا. كلما ذهبت نحو الشفافية ذهبت علاقتي مع الكلمة نحو شفافية مشابهة. العلاقة نفسها مع المرأة، مع الحياة، وتنعكس فورا في الكتابة. هناك كلمات أخاف استعمالها بنوع من التطير لأنني أحس أنها تجر وراءها معناها. معك حق. كلماتي تتمة طبيعية لحواسي. لأنفاسي. ليست. هناك كلمة كتبتها في كتبي وليست جزءا حيا من جسدي.

. من هم الباطنيون الذين تقول عنهم انهم «لا تنحصر ظلال كلماتهم بحدود حروفها»؟

. أقصد بهم الداخليين الى حد الباطنية الذين لا يعلنون ما بأنفسهم يصير عندهم نوع من الكيمياء الذي يحول كل ما ينطقون به الي أساسيات. أؤمن بالشحن الداخلي.



أنسي الحاج في (المقدمة)

رشيد يحياوي *

لم يكن أنسي الحاج في مقدمة ديوانه (لن) مجرد شاعر متمرد وجه صرخة شعرية في غير أوانها، لقد سلح تلك المقدمة بمفاهيم ومواقف فيها تنظيم وانسجام ومنطق حجاجي لم تضعفه العبارات الهجومية والتهجمية التي تولدت من حماس شاعر مفرط في الاحتفاء بشعر جديد، وقد لا نبالغ في الحكم إذا قلنا ان تلك المقدمة ظلت متقدمة على كثير من سجالات الخطاب النقدي حول قصيدة النثر فيما بعد، ناهيك بأن كثيرا من المواقف التي ظهرت بعد المقدمة، ظلت متأثرة بها.

وإذا كان المنجز الشعري لأنسي الحاج يمثل تجربة مسيجة بخصوصيتها التي لم تحافظ على طليعيتها بعد ظهور منجزات نصية مغايرة فإن (المقدمة) بخلاف ذلك تضمنت وعيا مبكرا بإشكالات مازالت مستمرة.

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

قد يكون بعض الاقتراحات والحلول التي اقترحها أنسي الحاج، فقد جدواه، وغير منسجم حتى مع نصوصه في (لن)، لكن ذلك لا يمنع من القول بأن جل الإشكالات في حد ذاتها، مازال قائما، يكفي أن نثير أسئلة أثارها الحاج، كهذه:

- موقع قصيدة النثر بين الشعر والنثر.
- أي شعر وأي نثر؟
- ما هي قصيدة النثر؟
- قصيدة النثر والأنواع المجاورة.
- أي متلق للشعر ولقصيدة النثر بالتحديد؟
- أي دور لشاعر قصيدة النثر؟

إنها إشكالات وقضايا متعالقة ببعضها، وسنعمل على اعادة تنظيمها من خلال محاور نفكك ضمنها المفاهيم التي اشتغلت في المقدمة، وهي مفاهيم يمكن ربطها بإشكال مركزي يتعلق بالخلخلة التي تعرض لها النسق الأنواعي السائد وقتذاك بفعل ظهور الحداثة الشعرية بأقطابها الثلاثة، الوعي النقدي الجديد وقصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) وقصيدة النثر.

ولأن أي واقعة أدبية، جديدة كانت أم قديمة، تمثل حدثا يتضمن ضمن أولوياته مقاصد تواصلية، نرى من اللازم أن نأخذ بعين الاعتبار أطراف تلك الواقعة وخاصة منها ما انتبهت إليه (المقدمة) في تعاقب لا يفيد أي ترتيب سببي، فنبدأ بالمتلقي وسياقه، ثم الشاعر، فالنص.

١ - المتلقي:

لقد كان أنسي الحاج واعيا بأن المرحلة التي ظهر فيها الخطاب النقدي حول قصيدة النثر، لم تكن مهيأة لذلك، فاقتنع بأن الماء الراكد لا تحركه حصاة، ولو حركته فلن تفلح في تحويل المويجات الى أمواج عاتية تفلق صخر التلقي السائد المترسب على بعضه لقرون عديدة.

التلقي السائد في نظر الحاج، هو تلقي المحافظين والمقلدين الراكدين، تلقي الأدوات الجاهزة البالية التي يتقدمها حصر الشعر في موسيقى الوزن والقافية. إنه تلقي التعصب والاستهزاء والرجعية والسطحية وأدلجة الخطاب الأدبي بأغلفة مثل (حاجات الشعوب العربية وظروفها السياسية والاجتماعية والروحية)(١) وتكوين (سد) أمام محاولات الاختراق. ويتمثل السد في معاداة النهضة والتحرر الفكري وإثارة التعصب والرجعة والخمول مع ممارسة الإرهاب والتجهيل وإغلاق كل المنافذ على الأصوات الجديدة الرافضة.

هذه هي الصورة التي قدمها أنسي الحاج للتلقي السائد سنة ١٩٦٠ فأنى لقصيدة النثر أن تفلق الصخرة الصماء لذلك التلقي؟ لقد تبنى الحاج معادلة الأغلبية والأقلية، فذهب إلى أن التلقي الجمعي السائد وهو تلقي الأغلبية ليس منسجما تجاه منازع التجديد والاختراق، وأن البنية المهيمنة عليه تنطوي على بنية أخرى مجادلة ومنازعة للاولى في تقدير الواقعة الجمالية الناشئة والموجهة بفهم مغاير للتاريخ الفني ومنتجاته التعبيرية. فراهن الحاج على أن تكون البنية- الأقلية موطن المنزع الجديد المحمل بمسؤولية تاريخية، هي إزاحة وإقصاء البنية- الأغلبية المهيمنة والمتوارثة والمعادية. يقول الحاج: (هناك إنسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن، وإنسان عربي أقلية، يرفض الرجعة والخمول والتعصب الديني والعنصري، ويجد نفسه بين محيطه غريبا، مقاتلا، ضحية الإرهاب وسيطرة الجهل وغوغائية (النخبة) والرعاع على السواء.(٢)

داخل هذا التنازع الثقافي بين بنيتين في التلقي، يتساءل أنسي الحاج: (هل يمكن لمحاولة أدبية أن تتنفس؟) فيجيب بالسلب، لكنه يستدرك بالإشارة إلى أن هذه المحاولة، إن لم تختنق فستجن، ليتحول (جنون) الشعر الجديد في خطاب أنسي الحاج إلى منفذ للتمرد والمواجهة (الحربية) الساخنة لإسماع الصوت.

الجنون في الخطاب (الأنسي) إبداع ومقاومة، إبداع لأنه يأتي ضدا لكل ما تعارفت عليه الأغلبية وركنت إليه وسلمت به، ومقاومة، لأنه رفض للموت لختناقا، وللكبت والاستسلام، كما أنه سلاح للعنة والنبوءة وابتكار وسائل مختلفة لمواجهة الآخر، ولا بأس- في الخطاب الأنسي- أن تكون قصيدة النثر ملعونة وشاعرها ملعونا مادام الجنون هوية لها ولصاحبها.

التلقي مقولة أساسية في الجهاز المفاهيمي لأنسي الحاج، وهذا الوعي المبكر بهذا المحفل ينحل في الربط بين الظاهرة وسياقها الثقافي، بسبب ذلك، لم يأت وعي الشاعر ضيقا ومنحصرا في الخطاب الإبداعي لقصيدة النثر من حيث هي نص مغلق، بل ربطه بالعوامل والشروط التي تحيط به وتفعل سلبا وإيجابا في خنقه أو توسيع فضاء انتشاره وتداوله، وقد انتبه أنسي الحاج إلى تعدد مرجعيات ذلك السياق، ما بين مرجعيات الماضي متمثلة في التراث، ومرجعيات الحاضر متمثلة في العوامل الدينية والمذهبية والفكرية والاجتماعية والسياسية والفنية.. إنه سياق يمثل في عمومه (جبهة) متحالفة مشتركة في الأهداف نفسها، من حيث رفض مبدأي الحرية والتقدم، ولما كانت قصيدة النثر متشبعة بهذين المبدأين، كان من الطبيعي، أن تكون هي المستهدفة الأولى من طرف وسائل الضبط والدفاع الذاتي للتلقي الجمعي السائد.

ويظهر محفل التلقي في الوعي الأنسي بدءا من الصفحة الأولى من (المقدمة) حيث جعله مكونا ضروريا للتمايز بين الشعري والنثري، رابطا بالتالي بين خاصية النص الأنواعية وخاصية التلقي، ذاهبا إلى أن في مقدمة ما يميز الخطابين، هو نوع العلاقة التي يربطها كل واحد منهما بالمتلقي أو بـ(الآخر) كما سماه، ثم ينتقل الحاج بعد ذلك للحديث عن المتلقي من حيث هو (قارئ)، في عدة سياقات من المقدمة إذ يقدم القارئ، إما بوصفه المتلقي التقليدي (القارئ الرجعي) أو بوصفه المتلقي الطليعي المضاد للأول:

أ - التلقي السائد:

يضيف أنسي الحاج إلى مدونته الاصطلاحية الخاصة بالتلقي مصطلح (ذوق)، مقرا بأن (الأذواق) مازالت غير مستعدة لتقبل القصيدة الجديدة لأنها لم تتهيأ تهيؤها الطبيعي.(٣)، بيد أن أنسي الحاج ينتبه إلى الاستثناء أو التلقي- الأقلية. وهو تقبل المتلقي الأخر، النوعي الجديد، المثل عنده، معيار الحكم على ملاءمة الشعر للقراءة أو عدم ملاءمتها لها، فالمتلقي الجديد لم يعد في رأيه، يستجيب للأفق الذي كان يمليه عليه الشعر بمواصفاته التقليدية وفي مقدمتها الموسيقى، إن المتلقي هو الفيصل في هذه المعادلة. هو معيار الحكم على أحقية ومشروعية نمط تعبيري في البقاء أو في الفناء. والمتلقي الجديد أصبح في نظره مختلفا عن سابقه الذي كان يتلاءم مع أفق الشعر السالف، إنه متلق جديد (لاحساس جديد) أو لنقل بتعبيرنا الشائع، إنه متلق جديد لـ(حساسية جديدة) غير حساسية الايقاع الوزني. يقول الحاج: «قارئ اليوم لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزلة السطحية الخداعة لطبلة أذنه». (٤) لكن (قارئ اليوم) في قولة أنسي الحاج هو (قارئ اليوم) الوحيد، هناك ايضا، قارئ اليوم- الأغلبية الذي لا يرى في موسيقى الشعر سوى ما زلزل طبلة الأذن.

ب - التلقي مائز بين الشعري والنثري:

للشعري والنثري عند الحاج مقومات مائزة، بعضها ينحل في النظام الداخلي وبعضها في طبيعة الاستخدام اللغوي، وينحل بعضها بالذات في العلاقة بالمتلقي، وقد شغل الحاج للإفصاح عن هذه العلاقة، مدونة من المفردات مثل: إخبار، برهان، تأثير، مخاطبة، الأخر، إقناع، وعظ، حجة، قارئ، إيحاء.. كل هذه المفردات تمثل عمليات تنطلق من النص نحو متلقيه، إنها بمعنى أخر، محافل لكمون التلقي في بنية النص، في شكل (جسر) يعبر منه كل طرف من الطرفين نحو قارئه، فجسر النثر قائم على الإقناع والإخبار والتوجيه، أما جسر الشعر فقائم على الايحاء واستبطان النفس والتعالي على راهنية الزمن مع السعي لتحرير القارئ وامتلاكه في الوقت نفسه، تحريره من رسوبيات التلقي السائد، وامتلاكه وجدانيا بدفعه للتفاعل النفسي العميق والمتوتر مع النص الشعري القادم نحوه عبر جسره الخاص.(٥)

يتوجه أنسي الحاج بالخطاب لقارئ (المقدمة) ليقنعه بالتمييز في الوقع الجمالي بين تلقي الشعر وتلقي النثر الموقع، في هذه النقطة، لا يركز الحاج على (الجسر) العابر من النص نحو القارئ، بل على ما يحدث عند القارئ بعد مرور النص إليه.

يرى أنسي الحاج أن القراءة السطرية التجزيئية لقصيدة النثر كما في نصوص سان جون بيرس وهنري ميشو وأنتوان أرتو، لا تحدث في التلقي أحاسيس كالسحر أو الطرب، إنما تنشأ تلك الاحاسيس بالضرورة في التلقي، حين يكون تلقيا كليا يعامل النص بوصفه وحدة متكاملة تتسم بالتماسك والكثافة والقصر، وسيرتب الحاج على هذا النوع من التلقي، مقومات يعدها ضرورية للنص الشعري الجديد في بنيته ونصيته، نقصد بالتحديد، المقولات البرنارية (نسبة إلى برنار)، مقولات الوحدة والتماسك والقصر.

وبقدر ما تنحل هذه المقولات في المرجعيات اللغوية والنصية، تنحل أيضا في مقومات الأفق الجديد الذي يعده الحاج مناسبا لتداول قصيدة النثر، لكن تلك المقولات هي فضلا عن ذلك، من مظاهر فاعلية المبدع، خالق النص المغاير والمسهم في خلق وتكوين أفق التوقع والتداول المستحدث، لهذا السبب مثل الشاعر عند الحاج طرفا ضروريا لسيرورة التلقي الجديد، ذلك أن قصيدة النثر في خطابه، حدث ضمن نظام تواصلي تتداخل أطرافه فاعلة منفردة ومجتمعة في السيرورة التواصلية، فإذا كان السياق الخارجي للتلقي يتمثل في جملة الشروط الفاعلة في تداول القصيدة، فان الشاعر فاعل بدوره في هذه العملية، باعتباره منتج القصيدة من جهة، وفاعلا في سياقها الخارجي من جهة أخرى.

٢ - الشاعر:

يختم أنسي الحاج مقدمته بفقرة يصف فيها شاعر قصيدة النثر بكونه شاعرا ملعونا، ولا يكتفي الحاج بهذه الصفة، بل يرفقها بصفات تفصيلية تؤكد لعنة ذلك الشاعر، فهو ملعون في الجسد والوجدان معا، ولعنته نوع من الإصابة والمرض الممتد للأخرين. (الجميع يعبرون على ظهر ملعون) كما يقول، أما مصدر اللعنة فأت من الشاعر ومن متلقيه معا، الشاعر ملعون بسبب (كفاحه) لإشاعة الحرية بكل الوسائل بما فيها تلك التي لا تتطابق مع القيم المسلم بها عند الآخر (المستهدف)، والآخر ملعون لمعاكسته الشاعر ومحاربته له.

شاعر قصيدة النثر ليس ملعونا فحسب، فهو شاعر مجنون

أيضا، بسبب اختلال موازين القوى بينه وبين الآخر، وكما أن اللعنة حافز له لإبداع وسائل للمواجهة القصوى، فكذلك الجنون، إذ الصفتان تشتركان في إكساب صاحبهما منطقا مغايرا للمنطق السائد من حيث طبيعة الخطاب الإقناعي ووسائل الدفاع والمواجهة.

وبموازاة هاتين الصفتين، يضيف الحاج لصورة الشاعر، صفات أخرى مفارقة للعنة والجنون أو متشاكلة معهما، منها كون الشاعر حرا، بمعنى عدم الخضوع لإكراهات النسق القيمي الفني السائد، وحتى لو أفضت الحرية بطالبها للجنون واللعنة، فلن يكون في ذلك إيقاف لها، ستصبح في هذه الحالة، مرحلة جديدة تقوي آليات إضافية لطلب مزيد من الحرية.

الشاعر هو أيضا النبي والعراف، إنهما صفتان مفارقتان للعنة والجنون، لكن في شاعر قصيدة النثر تلتقي المفارقات، فشاعرها نبي وعراف، ملعون ومجنون، فهو نبي وعراف لكونه أكثر من غيره معرفة بحقيقة الواقع الأدبي، ورائيه في عمقه بدل سطحيته، ومتوقع مآله ومصيره، ولأنه كذلك، في واقع يتسم بالجهل والتحجر، فلن تختلف النظرة إليه عن النظرة السلبية للأنبياء الحقيقيين الذين وصفوا بالجنون واللعنة لمخالفتهم المعتقدات المسلم بها.

يضيف أنسي الحاج للشاعر صفة أخرى أكثر مفارقة، هي نعته بالإله، بذلك يعطيه سلطة غيبية متعالية ترفع مقامه بين المتلقين الذين عليهم في هذه الحالة، الخضوع للشاعر، لانحطاط وعيهم وحاجتهم لبصير وعليم بالأحوال الفنية.

تجتمع في صورة الشاعر الأنسي إذن عدة صفات تشتغل بواسطة المفارقة، لكنها تتآزر في وسم هذا الشاعر بالتفرد والخصوصية بين باقي الشعراء ممن يجارون الأنماط المتجاوزة ويضعون أمام حريتهم حدودا وخطوطا لا يتعدونها.

إن صورة الشاعر الأنسي ليست صورة للشاعر الرومانسي الحالم المثالي الذي يشرف من أبراج عالية على عالمه الداخلي وعلى الطبيعة والمجتمع، وليست صورة للشاعر الواقعي الذي لا يرى فيما حوله سوى قيم المجتمع السلبية والايجابية، إنها صورة الشاعر الفوضوي غير العدمي، أي الشاعر الذي لا هدف له سوى الحرية في مطلقها، على أن تكون حرية ذات جبهات، حرية القصيدة وحرية الشعر وحرية العقل وحرية الشاعر وحرية المتلقي وحرية المجتمع وحرية الفن... الخ.

ولأن الشاعر ينشد الحرية، ولأن الحرية فعل تعد لآخر يفترض فيه التصدي والمواجهة، ولأن موازين القوى مختلة بين الطرفين، فإن أنسي الحاج يرفع درجة الشاعر في المعادلة التواصلية ليجعل (الشاعر يأتي قبل القارئ). فليس القارئ هو الموجه للشاعر وفارض قيمه عليه، بل الشاعر هو الموجه الأول والمباشر لتجربته والأدرى بمخاضها. إنه مسؤول (كل المسؤولية عن عطائه)، لكن هذه المسؤولية تتطلب وعيا جديدا متحررا (يحسن) مواجهة المتلقي- الأغلبية، ويحسن فتح أبواب الكتابة الجديدة على أغوارها اللامتناهية، يقول أنسي الحاج: (وإذ يجتاز الشاعر عقبة العالم الميت، يفر من الأقماط غير أن أبواب الشعر الصافي، عالمه الجديد الذي عاد إليه، لا تنفتح أمامه ما لم يحسن مخاطبتها، أو هي، إذا انفتحت، لابد للشاعر أن يضيع في الداخل ما لم يكن يعرف عالمه وبلورته)(٦).

نلاحظ في هذه القولة إلحاحا على استحضار مرجع التجربة الداخلية للشاعر، ويبدو ذلك ردا غير مباشر على رافضي قصيدة النثر بدعوى نثريتها المفارقة للشعر، وفي كون الأخير نابعا من عمق التجربة والذات، وقد يكون هذا الرد هو الذي حمل الحاج على تقديم تعريف لقصيدة النثر، مبني على ثلاث مرجعيات، اثنتان منها متصلتان بمرجعية الذات، يقول عن هذه القصيدة : (إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية وموقفه من العالم والإنسان).(٧)

وهو تعريف لا يختزل مفهوم جماعة مجلة (شعر) لقصيدة النثر فحسب، بل للشعر الحديث عامة، مما يفيد أن الحاج حاول أن يجد لقصيدة النثر مكانها العادي والطبيعي ضمن المفهوم الجديد للشعر وللحداثة الشعرية في تلك الفترة.

إن التماهي بين قصيدة النثر وبين الشاعر، يصل عند الحاج لدرجة من التوحد يعادل فيها الشاعر بالقصيدة ومن خلالها بالعالم، يقول: (القصيدة، لا الشعر، هي الشاعر، القصيدة، لا الشعر، هي العالم الذي يسعى الشاعر بشعره إلى خلقه).(٨) وهذا الحكم يفيد أن إحسان الشاعر في مخاطبة أبواب الشعر، يتوقف على تمييزه بين الشعر في عمومه، وبين القصيدة في خصوصيتها، مما يحول موضوع (مسؤولية عطائه) إلى نظام اللغة والبنية اللذين يحول الشاعر بواسطتهما الشعر إلى قصيدة.

لكن كيف يحسن الشاعر هذه المهمة وينجح في هذه المسؤولية؟ ها هنا يستحضر الحاج الإكراهات الخارجية ونظيرتها المترسبة في طرائق القول الشعري، حيث يمكن للشاعر- وهو يواجهها- أن يقع ضحيتها. لذلك ينبغي على منجز القصيدة الجديدة أن يرجعها (لتجربة الشاعر الداخلية). ولكونها كذلك، ينبغي على الشاعر أيضا ألا يعتد بكل (القوانين) المفروضة التي من فرط شكليتها، قد (تعطل) طاقاته في الإبداع: (وأخطر من ذلك كله، العقد والسنن حين تكون جاهزة وذات تراث طويل، أي ذات قوة أقدر على إيقاع الشاعر في

حبائلها بما لها من إغراء (إغراء الراحة) ومن سلطان (سلطان التراث الطويل).(٩)

تفصح هذه الفقرة عن موقف صريح من التراث، فبحجة أنه يمثل (عقبة عالم ميت) يلفه صاحبه في (أقماط) ينبغي على الشاعر الأنسي رفضه نظريا وإبداعيا بخلق نص شعري مغاير، لا يستمد قوانينه سوى من التجربة الداخلية للذات وهي تواجه لغتها وأعماقها وعالميها، الداخلي والخارجي.

ويجب وضع هذا الموقف (المتطرف) في سياقه التاريخي الذي كانت فيه قصيدة النثر في طور التأسيس بوصفها منجزا لم تكن جذوره واضحة في التراث، وفضلا عن ذلك مثل التراث سيفا مشهرا من طرف التراثيين في وجه تلك القصيدة.

ولعل أنسي الحاج لم ينتبه، وهو في حماس هجومه، إلى أن قصيدة النثر يمكن أن تتسع لاستيعاب التراث، كما لم ينتبه إلى انه- حتى رغم تأكيده على ذاتية قوانين هذه القصيدة- استبدل (سلطان التراث الطويل) العربي ب(سلطان التراث الطويل) لقصيدة النثر الأوروبية، حين عرض قوانينها وتبناها، وإن نعتها بالقوانين غير المطلقة.

موقف رفض التراث في الخطاب المقدماتي الأنسي ليس سوى جزء من جملة مواقف اعتبرها الحاج مهام على عاتق شاعر قصيدة النثر. وكلها مهام متولدة من وضع النص الجديد ضمن نسق ثقافي جمعي غير مساعد وغير مهيأ لتقبل اضافات تحدث قطائع نظرية وإبداعية مع مرتكزات ذلك النسق في سكونه وتقوقعه.

وبديهي القول إن الشاعر الأنسي بعد الرفض، هو التغيير، والتغيير الأنسي ليس تغييرا يراهن على المدى الطويل ويشتغل على موضوعه في تأن. بخلاف ذلك، هذا التغيير سريع وفجائي، زاحف وصدامي. (الهدم والهدم والهدم، إثارة الفضيحة والغضب والحقد). هذا هو التغيير في لغة أنسي الحاج، الهدم والتدمير والتخريب، واجبات ومسؤوليات الشاعر الجديد إذا أراد زحزحة (الألف عام) المتراكمة من (العبودية): (أول الواجبات التدمير، الخلق الشعري الصافي سيتعطل أمره في هذا الجو العاصف، لكن لابد، حتى يستريح المتمرد إلى الخلق، لا يمكنه أن يقطن بركانا، سوف يضيع وقتا كثيرا، لكن التخريب حيوي ومقدس).(١٠) هل كان أنسي الحاج غير مهتم بقوانين التطور الأدبي، وهل غالى في تقدير المرحلة وطبيعة موازين القوى بين كتل المتلقين؟ فقد وقفنا عند إقراره بكون متلقي قصيدة النثر (المتلقي الايجابي)، هو المتلقي- الأقلية. وفي ضوء الدعوات الأنسية (الهدامة)، يمكننا القول بأن الحاج راهن على أن تغلب الفئة القليلة الفئة الكثيرة. لذلك دعا شاعره للدخول في حالة استنفار هجومية قصوى، مستندا في دعوته إلى وعيه بكون التطور قانونا حتميا للظواهر والأشياء، وأن ثباتها على وضع بعينه، ضرب من التحجر والجمود، أما تبرير المحافظة والاستقرار، فضرب من التعصب والعنصرية والمذهبية الضيقة. لابد إذن من إشاعة بذور التطور في الوعي والتلقي السائدين وتفنيد الحجج والمزاعم التي يستندان إليها لتمرير خطابهما وتثبيته، والمعيار في حتمية التطور هو تغيير إحساس الإنسان، وحاجاته، فبتغيير الإحساسات والحاجات، تنشأ حتمية التغير في الأفكار والمفاهيم أيضا، يقول أنسي الحاج: (لكن التحديد الكلاسيكي للأشياء خاضع للتطور، وما يشتقه أو يبدعه التطور ويبقى حيا أي ملبيا لحاجات الإنسان، لا محض موجة تكسرها في أثرها موجة، يحتل مكانه إما بجانب المفاهيم السابقة وإما على انقاضها).(١١)

موضوعات هذا التصور عند صاحب (لن) تشمل الذهنيات والمواقف من العالم وماهية الشعر في لغته ونظامه وإيقاعه، فقد ألح على المستوى الايقاعي بالذات، لارتكاز التلقي السائد على فهم معين له، لذلك أوكل الحاج لشاعره مهمة نسف الفهم التقليدي للموسيقى الشعرية مستعينا في ذلك ب(قانونه) في التطور الحتمي.

يقول في هذا الموضوع، رابطا بين النص والشعر والقارئ: (موسيقى الوزن والقافية موسيقى خارجية، ثم إنها، مهما أمعنت في التعمق، تبقى متصفة بهذه الصفة: إنها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها، وكان في عالم يناسبها وتناسبه، لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي ولكن في عالم تغير، لإنسان تغير ولإحساس جديد، حتى في الزمان الذي كان زمانها، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدها أهم ما يزلزل القارئ).(١٢)

ولكي ينهض الشاعر الأنسي بهذا الدور في إبداع نص مغاير، ولكي يحسن مخاطبة ما يسميه بأبواب الشعر مع فتحها، ينبغي له أن يحدد طبيعة الأرض التي ستحتوي فعل التغيير، نقصد قصيدة النثر في موقعها بين الشعر والنثر وفي ذاتها أيضا.

٣ - الشعر والنثر:

صاغ أنسي الحاج سؤاله الإشكالي كالتالي: (هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟) وكان ذلك السؤال هو أول جملة في المقدمة، ويمكن القول بأنه مولد الأفكار التي وردت بعده، فبعد متوالية من الأفكار والصفحات يعود أنسي الحاج ليطرح السؤال نفسه، إحساسا منه بأن ما عرضه بعد الطرح الأول للسؤال لم يحسم في الإجابة، فبعد الطرح الثاني فقط، يطلق الحاج إجابته الصريحة: (أجل).

هل كان سؤال أنسي الحاج مغلوطا؟ إنه كذلك في تقديرنا الآن، لأن الإشكال الأكثر انتاجية ليس في السؤال ب(هل) بل ب(كيف)، (كيف نخرج من النثر قصيدة؟)، إن السؤال الثاني وان كان في تقديرنا أيضا لا يقل (مغلوطية) إلا أنه أكثر توافقا مع الطموح لخلق قصيدة نثر، فهو سؤال الكيفية والخصوصية والتفرد، بيد أن أنسي الحاج كان متعجلا للقيام برد فعل سريع مضاد لإجابة مضادة: (لا يمكن أن نخرج من النثر قصيدة).

في صيغتي السؤال، تظل القاعدة واحدة، هي النثر، وذلك يفيد أن المبدأ القائم خلفهما هو الاعتقاد بأن النثر هو قاعدة الشعر، ومع ما في الصيغتين من انزياح عن الإشكال الحقيقي، فإن السؤال في صيغته الأنسية أو في صيغته التي عدلناها، ظل الإشكال الأول المؤرق لخطاب قصيدة النثر العربية، بما في ذلك خطاب التسعينات، إذ ظل السؤال هو: هل بالإمكان إخراج قصيدة النثر من النثر وكيف؟ أي أن قصيدة النثر بقيت مشدودة للنثر تحت تأثير سلطان النعت الأنواعي والتسمية، أما السؤال الحقيقي في رأينا، فلا يتمثل في أن نخلق قصيدة نثر قاعدتها هي النثر، بل قصيدة نثر قاعدتها هي الشعر. وبذلك نصوغ السؤال الإشكالي الحقيقي كما يلي: (كيف نخلق من الشعر قصيدة نثر وكيف نخلق الشعر من قصيدة النثر؟) ولن نبرر- تبعا لذلك- حضور أدوات النثر في الشعر كما ذهب الى ذلك أنسي الحاج، بل نقوم بوصف وتفسير الآليات (الأدوات) التي حولت قصيدة النثر إلى شعر، أو خلقت الشعر في قصيدة النثر، دون ربطها بمصدر نثري، أخذا بمبدأ أساسي، هو أن الأدبية لها آليات اشتغال لا تخص نوعا بذاته إلا بالقدر الذي يخضعها فيه لقوانينه وتكويناته ومعاييره.

إن سؤال أنسي الحاج، لا يبرر مشروعيته- كما ذكرنا- سوى الشرط التاريخي الذي تولد فيه، إنه إشكال مقرون بظرفية معينة، كان صائبا نسبيا في سياقها وإن فقد صوابه بعد ذلك، ويرتد ذلك الصواب بالذات، إلى أن السؤال المطروح وقتها تمحور حول مدى معقولية وشرعية تحويل النثر إلى شعر، وكانت الإجابة المعدة هي عدم جواز ذلك بحجة أن الشعر شعر والنثر نثر، فكان رد فعل أنسي الحاج تحديا للمنطق والفهم السائدين، ورغم ان السؤال الأنسي ليس هو السؤال الحقيقي، فإن إجابته عنه مازالت مناسبة كلما وضعناها في مقابل امتدادات الفهم التقليدي الذي لا يرى بين الشعر والنثر جسورا للتلاقي والتواصل، لكنها إجابة تفقد جدواها بمجرد القول بعدم ضرورة الوزن والقافية في الشعر، أو القول بوجود جسور للتداخل والتلاقي بين الشعر والنثر، حينئذ يصبح من غير المناسب التساؤل ب(هل) و(كيف) من النثر إلى الشعر؟ فالمناسب هو التساؤل ب(كيف) من الشعر إلى الشعر؟

في محاولته الأولى للإجابة عن السؤال، لم يشكك أنسي الحاج في مقولة وحجة (الخصم)، إذ تبناها وجعلها قاعدة له، مقدما في ذلك مجموعة من الحجج والبراهين، كلها تأكيد على أن بين الشعر والنثر مسافة جمالية نصية وتعبيرية شاسعة، كما بينهما مسافة جمالية في التلقي مختلفة نوعيا وكيفيا، ولم يكن هذا الإقرار، سوى محاولة منه لإعطاء السؤال مشروعيته، إذ مادام بين الطرفين تباعد شاسع، فإن السؤال ب(هل) في محله إذن، بل إنه السؤال المتربع على هرم الأسئلة الممكنة في ذلك الموضوع.

أنسي الحاج ينطلق من حجة الخصم لتفنيدها، ويخترقها لتفجيرها، وستظهر استراتيجيته في التحليل والاقناع، في محاولته الثانية للإجابة، ففيها سيطرح مفهوما آخر للنثر. نقصد النثر الذي تقترب فيه المسافات من الشعر، وسيجد أنسي الحاج أن السؤال ب(هل) يتم استنزافه وتجاوزه لأنه لا يقبل سوى إجابة واحدة بالسلب أو بالإيجاب، وكان لابد له من أن يجيب عن سؤال ضمني ب(كيف) حتى لو خرجت تلك الإجابة من (معطف) (هل).

فكيف فهم أنسي الحاج النثر الذي هو قاعدة قصيدته للنثر، وكيف فهم الشعر الذي يتحول إليه النثر عبر وسيط قصيدة النثر؟ سنجيب عن هذين السؤالين من خلال جدول بخانتين تضمان جملة الصفات والنعوت الاصطلاحية التي وسم بها الشاعر كل طرف من أطراف معادلته في الشعري والنثري:

النثر

- محلول ومرخي ومتفرق ومبسوط
- طبيعته مرسلة
- أهدافه إخبارية أو برهانية
- ذو هدف زمني
- سرد ووصف.
- يخاطب
- له بالآخر جسور المباشرة والتوسع والاستطراد
- الشرح والدوران والاجتهاد الواعي والإقناع.
- الوعظ والإخبار والحجة والبرهان.
- منفلش ومنفتح ومرسل
- خلاف النظم وما يقال ويكتب خارجه

الشعر - القصيدة

- القصيدة شيء ضد.
- القصيدة عالم مغلق، مكثف بذاته.

- القصيدة ذات وحدة كلية في التأثير.
- القصيدة ليست لها غاية زمنية.
- الشعر توتر.
- القصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير
- الشعر له بالأخر جسور العمق والغور في النفس.
- متعال على القيمة العابرة.
- يمتلك القارئ ويحرره وينطلق به.
- الإشراق.
- الإيحاء.
-

يتبين من هذا الجدول أن محاجة أنسي الحاج تبنت عدة أنواع من التعريفات والتحديدات نجملها فيما يلي:

أ - حد بالمقايسة: فالنثر والشعر، قياسا الى بعضهما، يتحددان بالاختلاف، كل طرف من الآخر، فالشعر يقصد به ما كتب خارج النثر، وبخلاف ذلك النثر.

ب - حد بوسائل التعبير وطبيعته: أي تبني الحد اللغوي الكلاسيكي: النثر مفرق ومحلول ومبسوط، والشعر مجموع ومنظم ومقتصد.

ج - حد بالسكون والتوتر: النثر سكوني والشعر متوتر.

د - حد بمرجعية الواقع: النثر زمني طرفي، قيمه عابرة، والشعر غير زمني، وغير ظرفي، وقيمه خالدة.

هـ - حد بمرجعية الذات: النثر نتاج الوعي والعقل، والشعر نتاج العمق النفسي.

و - حد بالاهداف والعلاقة بالآخر: النثر إخباري إقناعي برهاني واعظ، والشعر إشراقي إيحائي، النثر يقدم للآخر مادة تتوجه نحو فكره وعقله، والشعر يقدم له مادة تمتلكه.

وإذا كانت هذه الحدود في سطحيتها، تبدو حدودا حقيقية للتمايز بين الشعر والنثر، فإن ما قدمه أنسي الحاج للاقناع بنا، يتضمن في العمق إشكاليات لا يمكن تجاوزها ببساطة العرض الظاهري، لو أبقينا على الفهم نفسه، وحاولنا التشكيك فيه، كأن نختار ما قاله الحاج في الشعر بكونه (امتلاكا للقارئ، وتحريرا له، وانطلاقا به)، فإننا سنرى خلاف ذلك أيضا، حيث يمكن للنثر في استخدامه الأدبي أن يقوم بالأدوار نفسها، في حين، قد يرتد عنها بعض الاستخدامات الشعرية، أما صفات البرهان والحجة والاقناع، فلا يخلو منها الشعر، كما لا يخلو النثر من اقتصاد وتوتر وعمق في الغور النفسي وتعال على القيم العابرة، وإن اختلف عن الشعر في درجة هيمنة تلك المكونات والأهداف.

وليصل الحاج إلى هذه المرحلة، يلجأ بدءا، إلى التمييز بين الشعر والقصيدة، وهو تمييز يتطلب من الدارس قدرا من التسامح في التأويل لكي يحافظ له على موقع ضمن التقابلات التي وضعها الحاج للشعر والنثر. ذلك أنه لم يقدم وسائل إقناع كافية للتمييز بين المصطلحين سوى قوله بأن الشعر مادة للقصيدة، وأن القصيدة لا الشعر هي موضوع الشاعر، وقد قام الحاج بهذا التمييز لكي يبعد بالذات إشكال وجود النثر الموقع أو الشعري. فمن شأن وجود هذا النمط من التعبير، التشويش على المسافة أو الهوة التي أراد الحاج توسيعها بين الشعري والنثري. بسبب ذلك تبنى مصطلح (قصيدة) للدلالة على الشعر في تبنيه النوعي والشكلي، حيث يكون موضوع السؤال ب(هل) هو خروج القصيدة لا الشعر، من النثر، يقول أنسي الحاج: (القصيدة العالم المستقل الكامل المكتفي بنفسه، هي الصعبة البناء على تراب النثر، وهو المنفلش والمنفتح والمرسل، وليس الشعر ما يتعذر على النثر تقديمه، فالنثر منذ أقدم العصور وفي مختلف اللغات يحفل بالشعر فعلا إذا قيس بشعر النظم يغلب عليه).(١٣)

فما حل هذه (المعضلة الأدبية)؟ يذهب أنسي الحاج إلى أن قصيدة النثر تخرج بالفعل من النثر، لكن ليس منْ النثر العادي المعياري بصفاته تلك، إنها تخرج من شعر يولد من ذلك النثر، بمعنى أن قصيدة النثر تتولد عبر مرحلة انتقالية يتزاوج فيها الشعر والنثر الخارجان- فيما يبدو- معا، من قاعدة نثر عادي ومعياري:

النثر المعياري النفعي

شعر النثر ⟷ **النثر الموقع**

قصيدة النثر

وتزكي فرضية هذه التراتبية، كون قصيدة النثر تأتي من النثر لا من الشعر، لأن شعر النثر ليس هو الشعر، ليس هو الشعر الذي يشتغل بلغة الشعر لا بلغة النثر.

وقد انتبه الحاج لذلك حين أقر بأن خروج قصيدة النثر من النثر (النثر في شاعريته)، يبقى على رواسب النثرية فيها: (هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات النثر؟) يجيب الحاج بأن قصيدة النثر (تلجأ إلى أدوات النثر من سرد ووصف واستطراد).

لكن كيف تكون قصيدة النثر شعرا وهي تحتفظ بأدوات النثر؟ ها هنا يستعين الحاج مرة أخرى بسوزان برنار التي ذهبت إلى أن تلك الأدوات تفقد في قصيدة النثر وظائفها الأصلية متحولة لخدمة غايات شعرية)(١٤).

لكن كيف تفقد تلك الأدوات وظائفها النثرية وتبقى في الوقت نفسه نثرية، ثم هل هي وسائل نثرية بالحصر وليست وسائل

شعرية أيضا، ذلك ما قد تضيئه النقطة الموالية.

٤ - قصيدة النثر:

إن أهم ما يسم مقدمة أنسي الحاج بالتفرد، هو السبق في رصد ظاهرة معينة، وسواء بالنسبة لأنسي الحاج أو لأدونيس أم لجماعة مجلة (شعر) عامة، فإن الانتباه الى قصيدة النثر، كان في حد ذاته مؤشرا على (يقظة) قصوى تحسست مخاضا آخر للتعبير الأدبي في حقل الشعر، ويكفي الآن أن نقارن تلك (اليقظة) بـ(النوم) النقدي العميق الذي ما عادت فيه الظواهر ظواهر، وإنما انزياحات بعضها يتوارى وبعضها يتراكم دون وعي بذلك من طرف النقد.

لقد كانت قصيدة النثر في طور التأسيس (نقصد بقصيدة النثر في هذا السياق، التحديد الذي قدمته لها حركة (شعر) بل لم يكن- حسب تاريخ المقدمة- قد انقضى على المعرفة (الجدية بقصيدة النثر عامان).(١٥) وهي مدة وجيزة مقارنة مع ظاهرة اتهمت بقلب المعادلات التاريخية والقيم السائدة، ولم تكن مدة العامين قادرة أن تجعل (العطاء الحقيقي) لهذه القصيدة (يأخذ طريقه للناس). وذلك ما أكده الحاج نفسه، فهل كانت المقدمة ضربا من المبالغة المفرطة التي لا أساس لها؟.

حين نبه أنسي الحاج إلى جدة وحداثة ظهور قصيدة النثر، تغيا توضيحين هما:

أ - ليس كل ما قدم ضمن قصيدة النثر يستحق أن يكون ممثلا نوعيا لها، فبحكم طابعها الإغرائي استسهلها بعض الشعراء. مما حمل الحاج على التحفظ من بعض نماذجهم، وبتحفظه هذا، خرج الحاج من مطلق حكم: (انصر أخاك ظالما أو مظلوما)، الذي تحول إلى شعار لدى بعض الفئات الشعرية خلال العقود الثلاثة الموالية. تحفظ أنسي الحاج مختلف عن تحفظ الشعراء الذين عادوا قصيدة النثر، فتحفظه مقصور على نماذج بعينها، أما تحفظهم فموجه في الأصل لـ(هوية) تلك القصيدة ولشرعية وجودها، ويتذرع المتحفظون عادة بمبرر قلة الشعراء (الحقيقيين)، لذلك يُختزل تاريخ قصيدة النثر عندهم في قصائد معدودة لشعراء معدودين، أما المعادون لتلك القصيدة، فلا يرون لها تاريخا بالطبع.

ب - ليس (انغلاقا على الذات وغرورا أحمق وموتا) أن نعجل بالدعوة لإقرار حرية قصيدة النثر. الانغلاق والغرور والحمق والموت، في رأي أنسي الحاج، هو أن يسارع المتشككون المتزمتون إلى الحكم على قصيدة النثر بالموت وهي لم تقض من عمرها سوى عامين، لابد من الانتظار حتى يتوافر- في رأيه- المتن الكافي المناسب قبل التسرع في إطلاق الأحكام السلبية.

فهل اجترحت قصيدة النثر اجتراحا قيصريا من سياقها الأدبي والثقافي؟ لقد رأينا ان المتلقي في عمومه، لم يكن يشجع على أي تجديد بما فيه تجديد قصيدة النثر، ورأينا في مقابل ذلك أن أنسي الحاج كان مقتنعا بأن التاريخ عملية تحول وتغير وتجديد مهما كانت سلطة القوى المضادة للتطور.

وبالنسبة لأنسي الحاج، ولدت قصيدة النثر ضمن التغيرات الملازمة لأي تاريخ، فهي وإن كانت حديثة، لا يتعدى عمرها عامين، فقد وجد لها الحاج جذورا تبرر وجودها وقابليتها للتطور والاستمرار، بيد أنها جذور لا (يضرب) بها صاحب (المقدمة)، في القدم، فانسجاما مع دعوته لفصل قصيدة النثر فصلا كليا عن التراث، يقصر أنسي الحاج تلك الجذور الأنسية:

أ - ارتفاع مستوى النثر وشيوع النثر الشعري وما جاوره، (في لبنان خاصة).

ب - تقريب قصيدة التفعيلة للشعر من النثر، لدى الواقعيين خاصة.

ج - ترجمات الشعر الغربي.

د - تغير مواقف الشعراء بتغير العالم.

ولما كانت ثلاثة من هذه الجذور أو الممهدات، ذات شكل تعبيري، يقدم صيغا مختلفة عن قصيدة النثر، أدركنا أن هذه القصيدة، تمثل بالفعل نمطا معقدا ومتميزا من التعبير، فلا هي بنثر ثم تشعيره (الجذر الأول)، ولا بشعر موزون تم نثره موضوعاتيا (الجذر الثاني)، ناهيك بكون النص الشعري المترجم ليس نموذجا تمثيليا لقصيدة النثر. فكيف قدم أنسي الحاج هذه القصيدة إذن؟ ذلك ما سنعرض له من خلال النقط الموالية:

أ - القصيدة والأنواع المجاورة:

أن تكون قصيدة النثر نوعا شعريا متميزا عن باقي الأنواع الشعرية والأدبية، وأن تكون لها هويتها الخاصة بها، ذلك ما طمح إليه أنسي الحاج في فهمه الأنواعي لتلك القصيدة.

لقد تمثلت فرضيته في هذا الموضوع، في كون الأنواع تقبل الاستقلال عن بعضها، وأن قصيدة النثر يمكن أن تخضع للفرضية نفسها، فجاء رأيه (الاستقلالي) صريحا في ذلك، يقول: (كل مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق: صفة النوع المستقل، فكما أن هناك رواية وحكاية وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر، هناك قصيدة نثر).(١٦)

إنها فرضية، كان من الصعب البرهنة عليها في بداية الستينات خاصة، حيث لم تكن قصيدة النثر قد قدمت تراكما نصيا مساعدا، ولم يكن ذلك خافيا على أنسي الحاج وهو الذي أكد الجدة الزمنية لهذه القصيدة، ولم يكن، بحكم ذلك، مقتنعا، فيما يبدو، بفرضيته في (الاستقلالية). لقد تنازع في مواقفه، الفرضية والمنجز النصي،

الفرضية بوصفها سلاحا لإثبات شرعية وجود قصيدة النثر ضمن النسق الأنواعي السائد، والمنجز النصي بوصفه ينطوي على كتابة مشككة في تلك الفرضية، فقد لاحظ أنسي الحاج أن المصطلح يتسع لاحتواء نصوص غير تمثيلية، بل محشورة أو مقنعة باسم قصيدة النثر مع أنها ليست منها، كما لاحظ أن السبب في هذا الإشكال ليس هو موضع الإجادة فحسب، بل طرق الإبداع والتعبير أيضا، ودفعت الملاحظتان أنسي الحاج للإقرار بأن (ثمة وجوها نسبية ظهرت وتظهر متبدلة وفقا للتطور). غير أن الوجوه النسبية المتعلقة بقصيدة النثر، ظلت خاضعة عنده، لسلطة تعينها النوعي باعتبارها متغيرات ثانوية (ضمن ما توفره قصيدة النثر من حرية شاسعة وامكانات).(١٧)

وبذلك تبقى فرضية الاستقلالية، هي المبدأ الأساسي في تصورات الحاج، ففي مقدمة أولوياتها (تبيين النوع الجديد) وتصفيته وعزله عن كل (ما ليس قصيدة نثر). أما المتغيرات فترجع، حسب حالاتها، كل إلى مكانه، إما ضمن قصيدة النثر أو ضمن أنواع أخرى، ليصبح الحد بالمقايسة، حدا مسهما في تشكيل ماهية تلك القصيدة، حيث تقاس قصيدة النثر في الخطاب الأنسي إلى:

- نثر الشعر.
- شعر النثر.
- الشعر المنثور.
- النثر الشعري.
- النثري الشعري الموقع.
- النثر الموقع.

تمثل هذه الأشكال عنده، (سلف) قصيدة النثر ومصدرها ومادتها، حيث تتأثر قصيدة النثر بنوعية ودرجة التعامل معها، آخذة بذلك، وضعا أنواعيا داخليا تصبح فيه متفرعة إلى أنواع صغرى مثل:

- قصيدة النثر الغنائية ومصدرها النثر الشعري الموقع.
- قصيدة النثر الحكائية.
- قصيدة النثر (العادية).

لا شك في أن هذه الاشارات جاءت سبقا لأوانها، أولا من حيث كون الدرس الأنواعي لم يكن قد ترسخ في النقد الشعري العربي، وثانيا لكون قصيدة النثر نصا إشكاليا أنواعيا، ولا غرابة أن نجد، إلى غاية التسعينات، استمرار طرح السؤال الأنواعي في قصيدة النثر بوصفه هاجسا نقديا وإبداعيا تخصص له الملتقيات والملفات النقدية والاستجوابات والشهادات.

كما لا يخفى على الناظر في هذه اللغة الاصطلاحية الأنسية، أنها غير دقيقة وخاصة انه لم يجد ما ينعت به الصنف الثالث من أصنافه سوى بكون قصائده (عادية) ومدلول (عادية) عنده، هو كونها غير إيقاعية، لا بسيطة وأقل أهمية، فغياب الإيقاع تم تعويضه بمجموعة من المكونات هي المثلة أصلا، لماهية قصيدة النثر الأنسية. بمعنى أن قصيدة النثر (العادية) هي قصيدة النثر غير (العادية) أو الاستثنائية أو النموذجية التي سعى أنسي الحاج لترسيخها، إنها قصيدة لا تتحدد عنده بالمقارنة بالأنواع النثرية أو بقصيدة الوزن، بل بنظامها الداخلي وبقوانينها، فهل كانت القصيدة الأنسية قد وصلت بالفعل لمرحلة فرز القوانين، بل هل يمكن إخضاعها للقوانين؟

ب - القانون والمنجز:

كما تنازعت في الخطاب النقدي الأنسي فرضيتا استقلال النوع وعدم استقلاله، تنازعت فيه أيضا، فرضيتا وجود قوانين لذلك النوع وعدم وجود ذلك. ومرد التنازع الثاني بالذات، للموقف الأنسي المناهض للثوابت، الثائر على الجوامد، الجامح نحو التمرد والفوضى والهدم والتحرر.

ولما كان موضوع هذا الموقف هو قصيدة النثر، وكان (البحث في قصيدة النثر هذيانا) على حد تعبير أنسي الحاج، فإن مهمة وضع القوانين، تصبح مجازفة قد لا يعول على نتائجها، وحين عبر أنسي الحاج عن رفضه للتراث، برر موقفه بكون التراث قد يتحول إلى قوانين غير قابلة للتعديل والإزاحة، توقع الشاعر (في حبائلها) وتقف ضد التطور والتجديد.

كيف يستقيم إذن، التبشير بنص يخترق القوانين مع وضع القوانين ذاتها، ينتبه أنسي الحاج إلى ذلك فيقول: (لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى، ولا ننعى التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه).(١٨)

لكن لا مفر له من ذلك الوقوع مادامت رغبته وهدفه (إعطاء قصيدة النثر ما تستحق: صفة النوع المستقل)، مع ما يقتضيه استحقاقها، من قوانين مؤسسة وضابطة لها، إذ كيف تستقل دون قوانين؟!.

حاول أنسي الحاج الخروج من مأزقه بتسمية قانون قصيدة النثر بـ(القانون الحر) بحجة أنه قانون غير مهيأ جاهز لتقبل وصهر وتحويل أي قصيدة إلى قصيدة نثر، لكن المسار المنهجي لصياغة القوانين كما اقترحها أنسي الحاج، سليم من حيث المبدأ، ذلك أن القاعدة في صياغة القوانين تكون عادة، إما بالاستقراء أو الاستنباط وقد اختار أنسي الحاج قاعدة الاستقراء الأقرب الى معطيات النصوص، فالقانون هنا لا يوضع قبليا بالسبق، لكن يستخلص من المعطيات النصية التي تكون وحدها، كفيلة بالبرهنة

على وجود قوانين أدبية، فإن إضفاء صفة الإلزامية عليها، سيجعل منها قوالب سلطوية منافية لحرية الإبداع، لهذا السبب نبه الحاج إلى أن قوانين قصيدة النثر لن تكون إلزامية، ولا قادرة في حد ذاتها، على ضمان نجاح القصيدة، يقول عن تلك القوانين: (لقد استخلصت من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر، ورأيي بعد كل شيء، أنها عناصر (ملازمة) لكل قصيدة نثر نجحت، وليست عناصر مخترعة لقصيدة النثر لكي تنجح).(١٩)

ومع أن الموقف المعبر عنه في هذه الفقرة موقف سليم في حد ذاته، فإن ما يحتاج المساءلة هو سياق ذلك الموقف ومصدره، وهو ما نسجل حوله ملاحظتين:

أ - ليس أنسي الحاج هو من قام بوضع القوانين المقترحة وصياغتها بناء على المشاهدة والملاحظة واستقراء المادة النصية، لقد أخذ تلك القوانين جاهزة كما وضعتها الباحثة الفرنسية سوزان برنار، وإن كان أنسي الحاج أضاف إليها الإطار العام المحين لها، دون أن يفترض صاحب المقدمة احتمال أن تكون سوزان برنار قد أخطأت في استخلاص ووضع قوانينها.

ب - إن تلك القوانين، وإن استخلصت بالفعل من نصوص قصائد النثر، فإن التجارب التي استخلصت منها، تجارب غربية، فرنسية بالتحديد، فهي من ثم وليدة تراث معين، ولم تصل إلى ما وصلت إليه إلا بعد مراحل تطور.

لم يتساءل أنسي الحاج هنا أيضا، عما إذا كان يجب أن ننتظر تراكما في المنجز العربي لقصيدة النثر، لكي نستخلص منه (قوانين)، حيث نتبين، وقتها فقط، إن كانت هذه القوانين مماثلة لتلك التي اقترحتها سوزان برنار، أم مختلفة عنها.(٢٠)

ج - القانون والماهية:

لم يتخلص أنسي الحاج في حديثه عن ماهية قصيدة النثر من مقترحات سوزان برنار في الموضوع، وما كان له هو وأدونيس الخروج عن تلك الدائرة في تلك المرحلة لسببين (قاهرين)، أولهما غياب تراكم نقدي عربي في الموضوع، وثانيهما غياب تراكم إبداعي عربي لتلك القصيدة يهيئ أرضا للملاحظة والاستنتاج.

يقول الحاج: (يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافرا، وإنني أستعير بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا للكاتبة الفرنسية سوزان برنار).(٢١) ثم يضيف هامشا لهذه الفقرة يذكر فيه أن أدونيس كان أول من تناول هذا الموضوع بالعربية في مجلة (شعر) بالعدد ١٤/١٩٦٠.

وليست قصيدة النثر في تلك الماهية قطعة نثر فنية أو مشعرنة، بل قصيدة بفضل شروطها الضرورية الثلاثة:

أ - الإيجاز.

ب - التوهج.

ج - المجانية.

ولكي تتحقق لها هذه الشروط في مادتها النثرية، لابد لها من أن تكون موطن صراع بين نزعتين متعارضتين هما: الهدم والفوضى من جهة، والتنظيم من جهة أخرى، وستظل هذه الشروط الماهوية موطن تجاذب بين التجارب الشعرية العربية في قصيدة النثر، وسيتحول بعضها مثل منزع (الفوضى) إلى شعار لدى بعض شعراء الأجيال الجديدة، لكن وضعها موضع التطبيق لم يكن- فيما يبدو- هدفا مباشرا للشعراء، بدليل أن أنسي الحاج نفسه لم يخضع لها، قد يكون تمثلها نسبيا في شرطيها عن المجانية والفوضى المنظمة، لكنه ظل أبعد عنها من حيث شروط التوهج والإيجاز قياسا إلى الفهم الذي قدمه لهذين الشرطين.

وإذا كانت هذه الماهية في ظاهرها ماهية نصية، فإن خاصيتها هذه، لا تقطع جذورها مع المرجعية الذاتية للتجربة ومع شرطها الخارجي حيث يوجد الشاعر في مقابل العالم، إنها- بتعبير أنسي الحاج- (الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي، موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، وموقفه من العالم والإنسان).(٢٢) ولقد كان على أنسي الحاج أن يقدم هذا التوضيح لكي يحتفظ بخيط ضمني يربط قصيدة النثر بالمفهوم الشائع وقتها للشعر والذي يمكن اختزاله في شروط الموهبة والتجربة الداخلية والموقف.

إنه المفهوم الذي احتضنته قصيدة التفعيلة بصفة خاصة دون أن يتنكر له شعراء مجددون من خارج تلك الحركة، موضع الخلاف بالذات، هو في ربط الماهية من حيث هي مرجعية خارجية وسياقية بالماهية من حيث هي معطى لغوي ونصي، فالمستوى الثاني للماهية هو الذي يجعل قصيدة النثر تنفصل في (هويتها) الإبداعية ليس عن مبدأ التجديد الشعري عامة فحسب، بل أيضا عن مبدأ التجديد الشعري الخاص بقصيدة التفعيلة.

وكون شروط قصيدة النثر متعلقة بلغة التعبير وليس بماهيته، جعل الشاعر في مواجهة مباشرة مع النص، فموضوعه لم يعد محصورا في تسجيل الصدق العاطفي وتثبيت لحظة المعيش الاجتماعي والسياسي، أصبح موضوعه هو إشكالية التمظهر اللغوي والنصي للتعبير، وخاصة أن قصيدة النثر سعت للتخلي عن ذخيرة الأدوات التعبيرية القديمة، يقول أنسي الحاج في هذا الباب عن قصيدة النثر: (لقد خذلت كل ما لا يعني الشاعر، واستغنت عن المظاهر والانهماكات الثانوية والسطحية والمضيعة لقوة القصيدة،

رفضت ما يحول الشاعر عن شعره، لتضع الشاعر أمام تجربته، مسؤولا وحده كل المسؤولية عن عطائه، فلم يبق في وسعه التذرع بقساوة النظم وتحكم القافية واستبدادها، ولا بأي حجة برانية مفروضة عليه، ومن هنا ما ندعوه القانون الحر لقصيدة النثر).(٢٣)

ويتمثل القانون الحر في ثلاثية الإيجاز والتوهج والمجانية، المؤطرة بتنازع قوى الفوضوية والتنظيم من جهة، وبمرجع الموهبة والتجربة والموقف من جهة ثانية، وينحل ذلك القانون في تمظهرين تعبيريين موازيين يمثلان نظامه السطحي، وهما اللغة والوحدة، ولكل منهما لوازمه ومصاحباته:

أ - اللغــة:

الإلحاح على تجديد اللغة وربطها بمبدأ التطور الحتمي، مثل مطلبا أساسيا في الخطاب الأنسي، فمادام الموقف يتغير، فمن البديهي أن ينشد الإنسان لغة تناسب رغبته في التعبير عن جدة الموقف، والمطلوب في اللغة الأنسية الجديدة أن تكون قادرة بدورها على الاختصار ومطاوعة الشاعر في (وثبه الخلاق) لغة قابلة للخلق الدائم مادامت القاعدة الأنسية هي أنه (في كل شاعر مخترع لغة).

ب - الوحدة:

مطلب الوحدة في القصيدة مطلب قديم، لكن راهنه في قصيدة النثر يقترن بباقي شروطها، وبخاصة منها شرطي القصر والتماسك، وهما شرطان يرتدان لصفتي الإيجاز والتوهج، إذ لكي تكون قصيدة النثر موجزة متوهجة لابد لها حسب برنار والحاج من القصر والوحدة والتماسك.

ويتجه هدف هذه الوحدة للتلقي، بإحداث تأثير كلي مخالف لذلك الذي يحدث جزئيا في القصائد الطويلة، قصيدة النثر القصيرة، في المرجع البرناري المتبنى في الخطاب الأنسي، قادرة وحدها، على إحداث التوهج الفجائي المنبعث في شكل شحنة كلية قوية التأثير في متلقيها، يقول أنسي الحاج في ذلك: (التأثير الذي تبحث عنه ينتظرك عندما تكتمل فيك القصيدة، فهي وحدة، ووحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل، لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ).(٢٤)

قبل قصيدة النثر، كان موضوع التأثير في المتلقي موكولا في المقام الأول لموسيقى الوزن والقافية، وحتى في السجال الذي نشأ حول قصيدة النثر، أثار فيه خصومها هذا الموضوع، ناعتين إياها بعدم القدرة على التأثير في متلقيها بسبب ما وصفوه فيها من غياب للموسيقى، لذلك نعد ما ذكره أنسي الحاج في موضع التأثير الكلي والموهبة والتجربة، بمثابة رد، بل تفنيد ضمني للحجج المضادة لتلك القصيدة.

لم يعبأ أنسي الحاج، كما فعل غير واحد من اللاحقين، بفك (عقدة) الموسيقى في قصيدة النثر بالإقرار مثلا، بوجود (موسيقى داخلية) خاصة بها، كان أنسي الحاج صريحا في خطابه التهميشي لمقولة الموسيقى والإيقاع في قصيدة النثر، وكان مبدأه في ذلك هو أن الشعر (لا يعرف بالوزن والقافية)، ولم يتردد في نعت موسيقى الوزن والقافية بكونها (موسيقى خارجية) استهلكت وأصبحت (أدوات جاهزة وبالية).

وانسجاما مع هذا الأفق لم يقدم أنسي الحاج في محفل الإيقاع، اقتراحات كتلك التي قدمها في محفلي وحدة القصيدة وتأثيرها، لقد مثل الإيقاع عنده دورا هامشيا لم يرد اعتماده الا عرضيا وضمنيا، ضمن واحد من أنواعه المقترحة لقصيدة النثر، نقصد (قصيدة النثر الغنائية) التي لها أصل في النثر الموقع، كما ذهب إلى ذلك صاحب (المقدمة).

وفي مقابل هذا النوع الفرعي، يتراجع الإيقاع في قصيدة النثر (الحكائية) ليهيمن بدله السرد، أما في الصنف الثالث من أصنافه لقصيدة النثر، صنف قصائد النثر (العادية) التي (بلا إيقاع)، فيشتغل شعريا بواسطة التأثير الكلي أو ما سماه أنسي الحاج: (الكيان الواحد المغلق).

د - النهائية والبديل الحقيقي:

أن يكون لقصيدة النثر كيان مغلق، هل يفيد أن لها دورة مغلقة ووضعا نهائيا لا تحول بعده؟ ثم أي دور لقصيدة النثر في دورة التحولات الأدبية التي من طبيعتها التطور والتحرر ومعاداة التحجر على حد ما ذهب إلى ذلك صاحب (المقدمة) نفسه؟

بالنسبة للسؤال الأول، رأينا أن أنسي الحاج يجاور بين تخصيص قصيدة النثر بقوانين كلية تمنحها وضعا شبه نهائي، وبين تحميلها إمكانيات للانفتاح على متغيرات محتملة، على أن تبقى مشمولة بالنسق المهيمن بالنموذج القبلي.

أما بالنسبة للسؤال الثاني، فإجابة الحاج عنه كانت من أسباب تغذية الصراع النقدي حول قصيدة النثر، وفضلا عن ذلك مازال هذا السؤال يطرح دون حل موضوعي، فحلوله الذاتية تنطبع بوجهات النظر المناوئة أو المناصرة لقصيدة النثر، ذلك أن التساؤل عن موقع قصيدة النثر، هو تساؤل عن البديل الإبداعي وعن المجيب الحقيقي عن الحاجة الجمالية الراهنة للقول الشعري، فما الأقدر على الإجابة عن تلك الحاجة، قصيدة النثر، أم قصيدة الوزن؟

جاء جواب أنسي الحاج لفائدة قصيدة النثر بحجة أن هذه القصيدة معطى حداثي عالمي وليس عربيا فحسب (حيث تمثل أقوى

وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن)، أما بالنسبة للسياق الزمني العربي فيقول الحاج: (قصيدة النثر خليقة هذا الزمان، حليفته ومصيره).

لكن موضع الشاهد النقدي ليس في مجرد وضع قصيدة النثر في سياق الإبداع العربي وإيجاد شرعية لها بين باقي أنماط التعبير، كان طموح أنسي الحاج يتعدى هذا الحد، قصيدة النثر عنده هي البديل الحقيقي لكل إبداع شعري، وهي نهاية ما وصل إليه التحرر الإبداعي، إنها تجاوز حتى لقصيدة التفعيلة حديثة العهد بدورها، والتي كانت وقتها ومازالت في مرحلة تأصيل الاختيار وتثبيت الجذور وفرض الذات بوصفها البديل الحقيقي.

ولم يقتنع الحاج بأسلوب المهادنة، وخاصة مهادنة رفاقه من المجددين التفعيليين، لم يكن سوى (جنون) و(لعنة) أن يعلن الحاج في ذلك الوقت بديل قصيدة النثر بقوله المتحدي: (إنها أرحب ما توصل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في أن واحد).(٢٥)

إنه إعلان هدد، ليس شعر الوزن عامة فحسب، بل بالتحديد، شعر التفعيلة، ولهذا السبب سيقف أغلب شعراء التفعيلة، موقف المتحفظ من قصيدة النثر، ليس في الجيل الستيني فحسب، بل منذ ذلك التاريخ إلى غاية التسعينات أيضا، فقد أعلنت قصيدة النثر عن نفسها منافسة لهم، مهددة لصميم تجربتهم، في شعاراتها حول التحديث والتجديد بالذات.

والآن، ونحن على عتبة نهاية العقد الرابع من الإبداع الشعري الذي تلا تاريخ المقدمة، وبعد أن بدا جليا أن قصيدة التفعيلة تواجه مشاكل إبداعية حقيقية، باعتراف شعرائها، وبعد أن أصبحت قصيدة النثر بمختلف أصنافها وروافدها، أكثر شيوعا في التعبير الشعري العربي الحديث، هل نقول إذن، إن (نبوءة) أنسي الحاج وجدت أخيرا وبلا منازع مصداقيتها؟!.

٥ - بعد المقدمة:

قد تخطئ المقارنة هدفها إذا تغيت المطابقة بين مقدمة أنسي الحاج وشعره، فالمقدمة سابقة لديوانه (لن) طباعيا لا زمنيا، فهي وإن مثلت الوعي النظري لأنسي الحاج بماهية الشعر وأدواته، فليس من المفروض أن تمثل مطابقة الوعي للإبداع، إذ توجد دائما مسافة ما بين المعطى النظري والمنجز النصي، وفي هذه المسافة توجد امتدادات وقطائع بين طرفيها، وأهم ما في تلك الإمتدادات في حالتنا هذه، مواجهة الشاعر للغة وأنسي الحاج لم يخضع لصدمة (جدار اللغة)، كما حدث لزميله يوسف الخال، لقد ظل أنسي الحاج في (لن) و(الرأس المقطوع)، شاعرا صداميا تجاه جدار اللغة، ممتثلا لمبدئه في كون الشاعر (خالق لغة). وبعد ربع قرن من ذلك التاريخ، نرى أنسي الحاج يكشف عن مصدره السريالي في مواجهة ذلك الجدار: التمرد، العبثية، الفوضى، مع تأكيد أن تجربة (لن)، (واجهت الصنمين: صنم اللغة المحنطة وصنم الوزن التقليدي).(٢٦)

وقد كانت خالدة سعيد من أوائل من أكد على خصوصية التجربة اللغوية لـ(لن) في وقوعها موقع صراع (بين اللغة واللالغة) تقول: (هذا ما شحن شعر أنسي الحاج بالنزق والتمزق والتوتر، وكان من نتيجة هذا الصراع ما سميته منذ عشر سنوات، يوم صدور (لن) باللعثمة، هذه (اللعثمة) التي حجبت شعره السابق عن عامة القراء الذين اعتادوا الفكر المقولب المكبسل المنمق التفسيري، هي نفسها جعلت له في نظر قرائه جاذبية خاصة).(٢٧)

وفي مسعى قريب مما ذهبت إليه خالدة سعيد يقدم سامي سويدان دراسة تحليلية لديوان (لن) يتتبع فيها مظاهر تمرد وثورة أنسي الحاج على جدار اللغة. (٢٨) ومن أبرزها ما يلي:

أ - تحطيم قواعد اللغة العربية في نحوها وصرفها.

ب - مزج العامي بالفصيح.

ج - قلب المألوف وإعادة تأليفه.

د - اشتقاق ألفاظ جديدة على أسس غير معهودة في العربية.

هـ - الإكثار من الصور المكثفة المتوترة.

و - تداخل الأصوات المتكلمة.

وتغدو القصيدة بتضافر هذه الاختيارات الأسلوبية، ضربا من العبثية أو المجانية التي لا يحيل مستواها السطحي سوى على اللعب اللغوي، أو ما سمته خالدة سعيد (ما يشبه الكتابة الأوتوماتيكية أو الهذيان لتيار الكلمات ذات التوالد الذاتي).(٢٩)

بيد أن الدراسة المتأنية للنص تكشف عن نسقية تماسكه، فخلف تلك العبثية تكمن دلالات أساسية ترفد بشعريتها تجربة أنسي الحاج، وقد وقف سامي سويدان عند هذه الخاصية من خلال نماذج بذاتها، حيث أكد مثلا تشغيل الحاج لمهيمنات موضوعاتية، في مقدمتها الدين والجنس والوطن، ومن أمثلتها النصية، ما سجله سويدان بخصوص قصيدة (هوية) التي خلص بعد تحليل (عبثيتها) السطحية إلى القول: (وتظهر هذه الأخيرة وكأنها لا تسمح فقط بقراءات متعددة، بل إنها أيضا تستدعيها، وإذا بالنص يفضي إلى أبعاد دينية وما ورائية تتناول إشكالية الإيمان في مواجهة الوجود والعدم والعلاقة التي تنضح عن ذلك بين الإنسان والله أو عزرائيل.. كما يفضي إلى أبعاد اجتماعية تطرح إشكالية التمرد والانتفاض على يباب السائد، وجميعها تتمازج في أصداء متداخلة تعلن وحدة القصيدة الكلية).(٣٠)

ولم يكن أمام أنسي الحاج من سبيل سوى خلق لغة جديدة عارية من منطق العلاقات البرهانية الظاهرة، وبخاصة أنه يرفض الخضوع للقيم السائدة في محتويات التعبير، وكيف يحافظ للغة بجدارها في نص مثل قصيدته (شارولوت) مثلا حيث يقرن بين القصيدة والجنس السري؟ يقول

سويدان عن هذه القصيدة بالذات: (وإذا كانت قصيدة (شارولوت) هذه تتعرض لموضوع جنسي حميم نادرا جدا- كيلا نقول أبدا- ما تطرق إليه شاعر عربي قبل أنسي الحاج، فإنها تشكل في موضوعها بحد ذاتها، مروقا في الشعر).(٣١)

ونقدم مثالا آخر من (لن) هو قصيدته (مجيء النقاب) التي يقول في مقطعها الأول:

(جاءت الصورة؟ لماذا تتأخر كلا لم تجيء لم تجيء؟ وكيف أتجنب النظر؟ من ينقذني من آلام الرحلة؟ أين؟ وراء، في الوراء في وراء، وراء الصوت، الليفة، اللب، الصلب، هل أتخلى؟ متأخر، أرفع الجلسة، أؤجل، لم أكلف، لم أنا، فليدفعوا. فلأطمح للصورة).(٣٢)

اللغة في هذا المقطع غير محتكمة لأي مواصفات متعارف عليها، إنها أشبه بهذيان مجنون غير قادر حتى على إكمال جملة، ناهيك بربطها بباقي الجمل، تصبح اللغة موضوعا للهدم من طرف ذات تختلط عندها المواضعات المحيطة بها ولا تقوى على تحديد موقعها ضمنها، فيتحول خطابها إلى ضرب من اللغة المجانية العبثية التي لا تهدف لقول شيء، لغة تنقال ولا تقول.

بيد أنه في هذه المجانية الظاهرية، نستطيع أن نلتقط خيوطا لتماسك وغنائية ضمنية، وخاصة حين نقارن بين وضعين فعليين:

أ - مجيء النقاب.

ب - مجيء الصورة.

بهذا التوازن تتحول الصورة إلى حجاب وتفقد إضاءتها وإشراقها يصبح الطموح محملا بإشكال نفيها وهدمها:

بين هذين الفعلين، أي بين الانتظار والترقب، تتوالد اللغة المتداعية للمقطع في متوالية من الأسئلة المعبرة عن القلق والتردد وعدم الاستقرار، إنها لغة بركانية تنقذف مفرداتها كشظايا الحمم دون قيد وضبط وهذا ما قاله أنسي الحاج نفسه بعد ربع قرن من ذلك التاريخ: (ما فعلته كان انفجار براكين تكونت في صمت الأيام وانفجرت في صمت الكتابة).(٣٣)

وإذا كانت (المقدمة) هي الإطار الذي رسم الخطوط الكبرى لانفجارات اللغة (البركانية)، وإذا كانت القصائد تمثلت تلك اللغة نسبيا، فإنها لم تكن بالتالي نسخة مطابقة لها، وأنسي الحاج ذاته انتبه لذلك بقوله: (المواصفات التي حددتها في المقدمة، سارعت أنا نفسي وخرجت عليها في قصائد الكتاب نفسه).(٣٤)

وقد كان من الصعب على أنسي الحاج أن يحقق شعريته على أنقاض هدمها، وفي مقدمتها المادة التراثية والمنطق التواصلي للغة، ولم يكن من الضروري تقنين قصيدة النثر في نموذج بعينه، وبخاصة أنه نموذج تم إعداده قبل أن تنجزه الممارسة النصية، وربما كان أدونيس أكثر عمقا من هذه الزاوية، حين وضع قصيدة النثر ضمن إطار الكتابة الجديدة عامة دون تمجيدها وترسيمها بشروط بالغة التقنين والحصر، ذلك أن قصيدة النثر، في زمنيتها ولا زمنيتها، في إيجازها وطولها، تتسع تعبيريا للاشتغال بطاقات أخرى كامنة في اللغة والتراث مثلا.

وكان أنسي الحاج قد انزاح في لغته الشعرية عن تجربة (لن) و(الرأس المقطوع) في ديوانه (ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة؟ فضلا عن أن الديوانين الأولين، لا يخلوان من بذور الغنائية التي رسخها ديوانه (ماذا صنعت بالذهب...).

كما أن أنسي الحاج سيكتب نصا طويلا بعنوان (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) يستثمر فيه مادة تراثية مسيحية لغة وإحالات، غارفا من الجماليات الرومانسية والغنائية، فاتحا للذاتي الحميم مجالا أوسع للتعبير.

وقد أشارت خالدة سعيد إلى هذا الخرق الذي مارسه أنسي الحاج على ذخيرته الشعرية الشخصية. ولتصل الباحثة إلى هذه النتيجة، قامت برفد تجربة (لن) و(الرأس المقطوع) و(ماضي الأيام الآتية) بمعطيات استمدتها من التحليل النفسي، حيث لاحظت أن الديوانين يفصحان عن صراع بين غريزتي الموت والحياة، من حيث لجوء أنسي الحاج إلى الجنسي والأيروسي بواسطة تعبير اندفاعي استنباطي مقاوم للصمت والسكون.

أما في ديوان (ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة؟) فلاحظت أن تخلي أنسي الحاج عن لغة دواوينه السابقة، مثل نوعا من (الاغتراب) لدرجة أن شعرية الديوان أصبحت غير مقنعة في رأيها، لذلك حصرتها في كونها مجرد (لحظة استراحة تنتقم من صمت السنين). أما اللغة التمثيلية النموذجية عند أنسي الحاج من وجهة نظر الباحثة، فهي لغة دواوينه الأولى، وفي ذلك تقول مستحضرة مثال الديوان الرابع: (أول ما يلفت قارئ أنسي الحاج في هذه المجموعة، غنائيتها ونزعة الإفصاح فيها. بها يخاطب الشاعر المرأة في مكاشفة واثقة وإن كانت عنيفة تقل فيها العبارات المخنوقة باللوعة وتغلب عليها الطلاقة، بل العذوبة، هنا يبرز سؤال: هل يضير ذلك الشعر؟ الجواب على ذلك نسبي ولا أريد أن أخضع شعر أنسي الحاج لمقياس غير المقياس الذي رسخه شعره فيما سبق من مجموعاته، وانطلاقا من هذا المقياس، أقول إنه يضير شعر أنسي الحاج خاصة، كما انه يبدو اغترابا عن مداره، إن شاعرية أنسي الحاج قائمة أصلا على درجة من التوتر معينة، وعلى موقف أساسي من عملية الكلام وبالتالي من عملية الشعر، إنه من الذين قرنوا الشعر بالجنون واللعنة).(٣٥)

لم تنصت خالدة سعيد لتجربة أنسي الحاج في متغيرها، لقد وقعت في أسر أفق انتظار أقامه أنسي الحاج في (المقدمة) وتمثله جزئيا في دواوين لاحقة بها، كما أن تأثير مجلة (شعر) يبدو واضحا في توجيه التلقي النقدي لخالدة سعيد وهي تواجه تجربة ديوان لم يتعمد الجهر بتمرده اللغوي،

لذلك تولد عن المقارنة بين اللاحق والسابق سبب سلبي تمثل في حجب (درجة من التوتر معينة) و(موقف أساسي من عملية الكلام) ليس في الدواوين- المقياس، بل هذا الديوان أيضا.

لكن خالدة سعيد لم تكن في الواقع مقتنعة بأن شعر أنسي الحاج قدم إضافة حقيقية مستجيبة لمفهومها للشعر ولشروطه، ذلك أنها لا ترى حتى في الدواوين الثلاثة الأولى التي عدتها مقياسا، تجربة مكتملة، إنها في رأيها (بداية، مشروع، مد قاطع، يحرم القارئ نشوة المضي في الشوط حتى النهاية).(٣٦) وقبل عشر سنوات من تاريخ هذا الحكم، كان لخالدة سعيد حكم مماثل، حيث كتبت وقتها لأدونيس تقول: (سيكون لأنسي شأن يا أدونيس إنه صوت غريب)(٣٧) وكان حكمها هذا دليلا على أنها رأت في (لن) مجرد بداية مبشرة وواعدة بما سيأتي.

لم يكن أدونيس نفسه بعيدا عن هذه الدائرة التقويمية، ففي رسالته التي كتبها لأنسي الحاج سنة ١٩٦١ فقرتان لا تخلوان من دلالة، يقول في الأولى: (في مجموعتك صراخ يفتح باب الرعب، (يبسرطن العافية). صحيح أن الصراخ قلما يكون وسيلة للشعر، لكنه هذه اللحظة من تاريخنا، قدر نفسي يحكمنا، ومن يوقظ النيام المخدرين قد لا يكفيه الصراخ وحده). أما في الفقرة الثانية فيقول: (معك يصير شعرنا حركة طلقة، فعلا حراً، تناقضا مدهشا، أعني يقترب شعرنا معك، أن يكون شعرا).(٣٨)

ويستفاد من الفقرتين، أن أدونيس وإن قبل بالمنطلقات التحررية والهجومية لانسي الحاج، وشجعه عليها، فان تقييمه لأدائه الشعري، لم ير فيه سوى أثر لحظي عابر، أي انه حصر أهميته في الاثارة والتنبيه، بواسطة الصراخ بالتحديد. فمقدمته وشعره صراخ، بما في الصراخ من انفعال وتمرد ومواجهة، لكن ذلك ليس كافيا في رأي أدونيس، لا لايقاظ النيام، ولا لجعل الشعر شعرا.

لكن ما قدمه أنسي الحاج لم يكن صراخا بهذا الفهم الأدونيسي، لقد كان تفكيرا بصوت مرتفع، تفكيرا عكسه الموقف المقدماتي المعزز بتمرده وحججه، وتفكيرا بالشعر المعزز بالتجريب وهوس المختلف والمغاير الشعري. ولا أدل على ذلك من تنوع الإضافات الشعرية التي قدمها أنسي الحاج في مجمل أعماله الشعرية، وإذا كان أنسي الحاج لم يحظ في الدراسات النقدية بمكانة مماثلة لتلك التي حظي بها أدونيس، فلسبب رئيسي، هو أن الدراسات النقدية العربية لم تجد طريقا بعد، ليس لقصيدة أنسي الحاج فحسب، بل لقصيدة النثر عامة.

الهوامش

(١) أنسي الحاج ديوان (لن)- المقدمة. ط٣. دار الجديد. بيروت ١٩٩٤ ص١٣.
(٢) المرجع السابق ص(١٣- ١٤).
(٣) المرجع نفسه ص١٨.
(٤) نفسه ص١٢.
(٥) نفسه ص(٩- ١١).
(٦) نفسه ص٢٢.
(٧) نفسه ص٢١.
(٨) نفسه ص١٠.
(٩) نفسه ص٢٢.
(١٠) نفسه ص١٥.
(١١) نفسه ص١١ ويقول الحاج أيضا: (القاعدة القديمة: العالم لا يتغير، باطلة، ومثلها جميع المواضعات المتعلقة بالانسان، الشاعر ذو موقف من العالم، والشاعر، في عالم متغير، يضطر إلى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد) ص٢١.
(١٢) مقدمة (لن) ص١٢.
(١٣) المرجع السابق ص١٠.
(١٤) المرجع نفسه ص١٧، ولأجل المقارنة بسوزان برنار، ينظر كتابها قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون بغداد، أو الطبعة الثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ١٩٩٧.
(١٥) مقدمة (لن) ص١٢.
(١٦) المرجع السابق ص٢٠.
(١٧) المرجع نفسه ص٢٠.
(١٨) نفسه ص٢٠.
(١٩) نفسه ص٢١.
(٢٠) يحصر سامي مهدي في كتابه (أفق الحداثة وحداثة النمط) المواضع التي استقى منها أنسي الحاج مرجعيته لقصيدة النثر في صفحات معدودة من كتاب سوزان برنار، فيحددها في صفحتي (١٤ و١٥) من المقدمة. وصفحتي (٧٦٣ و٧٦٥) من الاستنتاجات، ويمكن أن نضيف صفحات أخرى من فصلها الخاص بجمالية قصيدة النثر الذي حللت فيه بصفة خاصة قطبية الفوضى والتنظيم، ومفهوم مصطلح قصيدة وعلاقة قصيدة النثر بالنثر.
(٢١) مقدمة (لن) ص١٨.
(٢٢) المرجع السابق ص٢١.
(٢٣) المرجع نفسه ص٢١.
(٢٤) نفسه ص١٦.
(٢٥) نفسه ص٢٠.
(٢٦) أنسي الحاج (حوار معه) جريدة القدس العربي اللندنية- ٢٩ مارس ١٩٩٥.
(٢٧) خالدة سعيد: الهوية المتحركة، مجلة مواقف، العدد ١٨/١٧)- ١٩٧١ ص١٣١.
(٢٨) سامي سويدان: بحث في لغة شعرية (لن): مجلة الفكر العربي المعاصر لبنان العدد ١٩٨٣/٢٥، ص١٣١.
(٢٩) خالدة سعيد، مرجع مذكور ص١٣٢.
(٣٠) سامي سويدان، مرجع مذكور ص١٣٤.
(٣١) المرجع السابق ص١٣٦.
(٣٢) ديوان (لن) ص٥٥.
(٣٣) جريدة القدس العربي اللندنية- عدد مذكور.
(٣٤) المرجع السابق.
(٣٥) مجلة مواقف عدد مذكور ص١٣٣.
(٣٦) المرجع السابق ص١٣٢.
(٣٧) ضمن كتاب أدونيس زمن الشعر ط. دار العودة، بيروت ١٩٨٣، ص٢٢٥.
(٣٨) أدونيس: زمن الشعر ص(٢٢٦، ٢٣١).


أنسي الحاج



محمود درويش


بدر شاكر السياب


نزار قبـاني

مسامرات الأموات
رجل الزورق والشعراء الموتى

محاكمات ساخرة : نوري الجراح *

(المسامرة الأولى)
أنسي الحاج: الرأس المقطوع

خارون: من هذا الراهب النازل على السلم وفي يده رأسه؟

النادل: إنه أنسي الحاج

خارون: وماذا يفعل في هذا النزل؟

النادل: لا يفعل شيئاً، إنه ينتظر.

خارون: ماذا ينتظر وهو معتكف! المعتكف يعتكف ليتذكر.

النادل: أو لينسى.

خارون: ماذا يريد أن يتذكر؟

النادل: إنه يحاول أن يُنسى.

خارون: لبنان لا ينسى

أنسي الحاج: لبنان تركته في «لن» أتذكر شيئا و«لن» أحاول، حتى أن أتذكر، لسوف أبقى وحيدا وراء باب إلى أن تنفلق الصخرة تحت يدي ويتجلى الذي ظل عصيا على التجلي.

خارون: والعالم؟

أنسي الحاج: العالم هو الوجه الأبشع للحقيقة.

خارون: لماذا تكره نرجسية الآخر؟

أنسي الحاج: لانها تمنع علي استمتاعي بنرجسيتي.

خارون: ما هو أكثر ما يثير الرجل؟

أنسي الحاج: المرأة الضحية.

خارون: لماذا؟

أنسي الحاج: لأنها مثيرة جنسيا.

خارون: لماذا ثانية؟

أنسي الحاج: لأنها تؤنسه وتحيونه.

خارون: لماذا ثالثة؟

أنسي الحاج: لانه يصير أداة لها من حيث يظن انها جاريته.

خارون: لمن أنت مدين؟

أنسي الحاج: للذين، من زمان، تحدثوا الي بالقليل والغامض أكثر مما أنا مدين للذين علموني طويلا وبوضوح.

خارون: إنك مصر على أن تصعد وتهبط ورأسك على يدك، ما معنى هذا؟

أنسي الحاج: معناه أنني ولدت من نفسي، وأنني طالما حفرت قبري بيدي، بحنيني، بشغفي، ومازلت أحفر وكلما حفرت وجدت سماء أجمل.

خارون: ما الذي يفسد الكتابة؟

أنسي الحاج: وعيك لقرائها.

---

* شاعر من سوريا يقيم في قبرص.

خارون: من هو «الناقد»؟

أنسي الحاج: هو الشخص الذي لا يعرف أن يمدحك إلا إذا ذم غيرك، يسبح في البغض كالسمكة في الماء واذا غادره قليلا الى الاعجاب يختنق بلسانه.

خارون: ما الذي يرعبك؟

أنسي الحاج: ان أقرأ اسمي بين اسماء شعراء آخرين.

خارون: ما هو الاكتشاف الجديد بالكلام عليه هنا؟

أنسي الحاج: اكتشافي ان اللذة برهان ديني.

خارون: كيف؟

أنسي الحاج: اكتشفت ان اللذة الجسدية روحية أجل، والمتعة الجنسية ليست محض لحم ودم، اطلاقا بل هي برهان على أن الجسد هو بداية لا نهاية، وان المادي هو شكل الروحي، هو شكله فقط لا بديله ولانقيضه.

خارون: ما هي الحرية يا أنسي؟

أنسي الحاج: ان تكون وحشيا.

خارون: ما هو الأهم من المهم؟

أنسي الحاج: أن أقول مثلا: أهم من كتابة أثر خالد، العيش ابعد من الكلمات، لان الكتابة هي صوت واحد من أصوات كثيرة.

خارون: أتحدث إليك، بينما نحن نتأهب لنستقل المركب ونبحر في مدى السعادة بعد القطوع القصير في نهر الظلمات، أقول، إنني أتحدث إليك بصفتك مجددا أعني شاعرا، ما الذي تشتهيه لنفسك وتحس فيه شيئا من السخف؟

أنسي الحاج: أن أكون ابديا.

خارون: والنعمة، متى يصيب المرء النعمة؟

أنسي الحاج: يوم يرى اللحظات التي تسمع فيها الحجارة وتبصر وتتغير.

خارون: من هم الأبناء في الشعر؟

أنسي الحاج: هم الأشخاص الذين لم يولدوا شعراء.

خارون: إنك توصفهم بقليل من الحب.

أنسي الحاج: بل بكثير من الاشفاق.

خارون: لو وجدت نفسك في جزيرة وما من قارب للعودة الى سطح العالم. ما الكتاب الذي تشتهي ان يكون معك لتظل تقرأ؟

انسي الحاج: يداي الخاليتان.

خارون: ما هو تفسيرك لإيثار الشعراء كتابك «لن» على شعرك الآخر؟

أنسي الحاج: رغبتهم في الانتقام من الكتاب المقدس.

خارون: الا يخيفك أن تصبح حكيما؟

أنسي الحاج : بلى.

خارون: الا تلمس ضربا من الحكمة في «خواتمك»؟

أنسي الحاج: بلى.

خارون: أما يخالف هذا تمرد شعرك على الحكمة؟

أنسي الحاج: يخالفه بالضرورة، وما أنا إلا بشر وتاريخ من التخالف والتعارض، ولم يحصل تجنب الخوف، ولعلي ولعت به، وها أنا أمضي الى زورقك يا خارون خائفا قليلا، ومغتبطا قليلا، وعزائي فيما يمكن أن أخلد إليه من سكينة وتأمل وراحة وتطلع، ضاربا (وشاقا) بيدي الجسد عن الروح، ومحررا عيني، لأكون في طواف خفيف، هازئا حتى بالعصيان الذي تحررت من صخرته، لأنال في النسيان حصتي الكبرى من جمال البياض.

خارون، هل أنت من قال:

أخذت ما يؤخذ وما لا يؤخذ

وتركت ما يترك وما لا يترك

وحين حصلت على الأكثر من أحلامي

حصلت على الأكثر من الصحراء

أنسي الحاج: أنا هو.

خارون: اذن، تفضل أيها الشاعر، لقد حررت لك زورقي، ولن أتقاضى منك قرشا واحدا عن الرحلة.

(المسامرة الثانية)
محمود درويش: الشاعر الميت والحمار الحي

(الشخصيات: خارون، محمود درويش)

خارون: من هناك يطرق بابي في هذا الوقت المبكر؟

محمود درويش: افتح، أنا محمود درويش.

خارون: آسف، لم يأت دورك، ما يزال أمامك محن وتجارب مؤلة وبلدان تتشرف بمعرفتك، أنت وشعبك، عد من حيث أتيت واتركني أواصل نومي.

محمود درويش: لا مكان لي لأعود إليه، وما أضيق الأرض التي لا أرض فيها للحنين إلى أحد، جهز زورقك ياخارون، واحملني إلى فلسطين، أريد أن أمشي على أرض فلسطين من النهر الى البحر وأذهب لأولد مجددا في قرية صغيرة، واشب وأصبح معلم مدرسة، تحبني طالبة صغيرة ويكون لي بيت وأخت وخال يجر حصانا إلى الماء، وقمر يرشف ماء التوت عن شفتين.

هيا يا خارون، أيها الأنبل بين من عرفت، ولا تنس أن تعرج بي على مساكن أصدقائي في عالمك، سألتقي غسان وماجد وتوفيق وعز الدين وراشد ومعين، وأنا مستعد لان أحمل رسائلهم الى الأهل.

خارون: لقد طيرت النوم من عيني، سيما وأنك تلهج بذكر هذه النخبة المغدورة من الرجال، امهلني ريثما أضيء شمعتي، فالظلام مازال وغبش الفجر لم ينجل.

محمود درويش : خذ وقتك يا خارون، فلقد مشيت الليل بطوله اليك.

خارون: لعمري، لكأني أنظر صورة فارقتها الروح، انك نحيل كخيال، ماذا استطيع ان أفعل من أجلك؟

محمود درويش، جهز زورقك واحملني الى فلسطين، مذ خرجت منها لم أنم ليلتين في سرير واحد.

خارون:أسف أن أقول لك أن زورقي لا يبحر الى تلك الوجهة، إذهب بالطائرة.

محمود درويش: الطائرات تحتج على وجودي في أراضيها.

خارون:إذهب بالسفينة.

محمود درويش: السفن تمر بالموانئ وصوري معلقة في كل ميناء ولم يبق لي الا زورقك، يا خارون.

خارون: مستحيل، زورقي مخصص للنقل الخارجي وانت تقصد الديار المقدسة وهي ديار داخلية، فتش لك عن وسيلة أخرى.

محمود درويش: خلني اضع قدمي في زورقك وسوف أكرس له ولك قصيدة عالية تخلدكما أبد الدهر.

خارون: من يضع قدمه في هذا الزورق يخرج من العالم المرئي ويذهب في الحلم، ولا سبيل الى هذا السبيل إلا لمن رن جرسه، وأنت على رغم شخوصك أمامي، الآن كخيال، إلا أنك مازلت حيا!

محمود درويش: أريد أن أموت.

خارون: الحمار الحي خير من شاعر ميت.

محمود درويش: إنك تستعير كلماتي لتنتصر بها علي؟

خارون: غريب امرك، أيها الشاعر، الشعراء يساقون الي مكبلين بالحبال وبعضهم مغلولا بالحديد، يسبقهم الي بكاؤهم ورجاؤهم، أن أرحم مصائرنا، يا خارون، وأجل نزولنا إلى عالمك، وأنت تقاتلني لتدخل!

محمود درويش: خلك شهما ودعني أمر.

خارون: إنك تضعني في موقف عصيب، بل إنك لتغامر بمستقبلي إذ تلح على العبور قبل ان تدق ساعتك ولو انسقت وراء كلامك لسوف أفقد زورقي ومرتبي ولا أنال بعد خدمتي الطويلة في العالم السفلي إلا اللعنات، ليس أمامك إلا أن تتريث.

محمود درويش: لا أستطيع، إنني محروم من متعة التخطيط لسبعة أيام مقبلة، انني مخطوف، دائما، إلى لا مكان.

خارون: مظهرك يشي بخيبة أمل كبيرة هل أنت نادم على شيء؟

محمود درويش: أبدا، حاجتي إلى المكان هي التي قادتني إليك، أريد مكانا في المكان لأعود إلى ذاتي، لاضع الورق على خشب أصلب، لاكتب رسالة أطول، لأعلق لوحة على جدار لي لأرتب ملابسي، لأعطي عنواني لامرأة أو صديق، لأربي نبتة منزلية، لأزرع حوضا من النعناع، لأنتظر المطر الأول، كل شيء خارج المكان عابر وسريع الزوال، ذلك هو ما يجعلني عاجزا عن الرحيل الحر وقادما إليك لتعيدني إلى بلادي ولو مكفنا بالخشب.

خارون: انك توجع قلبي بطلبك اطلب شيئا أخر.

محمود درويش: طلبي الوحيد هو المثول امام السرير الاول في الغرفة الاولى قبالة النافذة الصغيرة على المنظر الأول.

خارون: لماذا تصر على إبداء الشعور بالوحدة فما تخلو قصيدة لك من مفرداتها؟

محمود درويش: لكثرة أصدقائي صرت يتيما.

خارون: ولديك إحساس بأنك فريد؟

محمود درويش: كل ذي مصير هو شخص فريد.

خارون: لماذا تورطت بـ «وطني ليس حقيبة، وأنا لست مسافر».

محمود درويش: لأكون العبرة فلا يعتبرني أحد.

خارون: ما هي أجمل قصائدك؟

محمود درويش: «سجل أنا عربي».

خارون: وابلغها؟

محمود درويش: «عابرون في كلام عابر».

خارون: لماذا اذن تكره الأولى وتتجاهل الثانية؟

محمود درويش:....

خارون: لمن أجمل الأصوات طرا؟

محمود درويش: لي أنا، فهو صوتي وقت لا نأمة تسمع ولا شيء يرى، صوتي وقت يتنبه مذعورا لينبه في وجودي.

خارون: ما القصيدة لك؟

محمود درويش: تعويذة خائف.

خارون: هل انت موسيقي؟

محمود درويش: أنا شاعر جوال أتعبه بياض العشق.

خارون: إذن، أنت أندلسي، هل عرفت السيد فدريكو لوركا؟

محمود درويش: التقيته مرة راجعا من قرطبة، وكنت أمشي في حلم طويل فصار زقاقا، ورأيت في يدي قمرا. فأخفيت يدي.

خارون: لماذا تحب الاطالة في الشعر؟

محمود درويش: لأطيل حياتي على طريق، وليسبقني صوتي على تلك الطريق.

خارون: والأن؟

محمود درويش: مذ تركت بيروت، رغبت بالأقل: يوم اقل، خبز اقل، ورد اقل.

خارون: هل انت فنان تشكيلي؟

محمود درويش: أنا تروبادور فلسطيني من ايبيريا العربية.

خارون: لم أسمع بهذه البلاد، أين تقع؟

محمود درويش: في قلب العالم، كانت تقع في قلب العالم.

خارون: والأن؟

محمود درويش: في مؤخرة جمجمته، فكرة في اللاوعي، ما ان يلتقطها العقل حتى تتحول الى كابوس.

خارون: وشعبها، أين يسكن؟

محمود درويش: في صفحات الجرائد.

خارون: أشعب هو أم أخبار مجموعة؟

محمود درويش: شعب في الأخبار أندلس في الأوكسجين.

خارون: ونخبته المثقفة أين هي؟

محمود درويش: في الطائرات، يأكلون ويشربون ويفكرون ويكتبون، ويمزقون ما كتبوا، ويحلمون في الطائرات وعندما يموتون، يدفنون في الطائرات، وان عاشوا في الهواء طويلا فإنهم ما أن تطأ أقدامهم الأرض حتى ينهمر عليهم الرصاص.

خارون: أشعب هذا أم ميثولوجيا؟

محمود درويش: إنهم فكرة بريئة يلهو بها قدر شرير، أما الارومة الشعبية فهي زمر من الاهلين باتوا ضيوفا على الممالك في سجونها وحقولها ومراتع آلامها، ولو لم أكن أتيتك في عجلة من أمري لاستعرت صوت: هوميروس ونايه ورويت لك ما يروى وما لا يروى.

خارون: عرفت هوميروس، إنه صاحب سيرة مؤثرة ومشؤومة.

محمود درويش: والآن، أما تفتح لي هذه البوابة الصغيرة وتتركني أتخير سبيلي؟

خارون: أسف، لا استطيع، مازالت لك في الدنيا كأس ما.

محمود درويش: لا اريدها.

خارون: ولقصتك بقية.

محمود درويش: يا أخي ، أنا يائس، وما أظنك تجهل قوة اليأس في شخص.

خارون: لا تجرح المجرح في، أنا نفسي أقف على أرض اليأس، وما كلامي غير شيء من عسل الموت، لكنك تعاند القدر، وهذا لا يعاند!

محمود درويش: يعاند من لا يعاند.

خارون: انك تبدو كمن يريد فلسطين كاملة.

محمود درويش: أريدها كاملة.

خارون: ما أشبه الوضع البشري بالعماء الأول، وما أشبهنا بشخوص يخلقهم قدر وتصوغ مصائرهم المأساة، إنك يا صديقي كمن يجرب ان يزحزح صخرة عملاقة، فإن كنت مصرا على سلوك مسلك الحاسم امرا فما عليك إلا أن تصعد هذا الجبل، وتطير من على قمته العالية، كلامك وخطاك وما ان تمسك الأرض، حتى تكون يدي في يدك، حينئذ تصير معي الى زورقي، ومن هناك معا، إلى ديار ما رأتها عين، تلك هي ديار الشعر الكبير.

(المسامرة الثالثة)
السياب وحاوي: لقاء غير متوقع

(الشخصيات، بدر شاكر السياب، خليل حاوي)

(بينما كان خارون يربط زورقه في وتد عند هاوية المنتحرين، ويحاول التزود ببعض الماء العذب، قبل ان يعود الى الدنيا ليصطحب معه ميتا جديدا من موتى الشعراء هو ادونيس، وقعت مفاجأة سارة لبدر شاكر السياب).

بدر شاكر السياب: بربك ألست انت الاخ خليل حاوي؟ لعمري إنك لتشبهه كثيرا، ان لم تكن هو بعينه كيف حالك يا خليل، لقد كنت شخصا لطيفا، رغم ان أهلك- ايليا خصوصا- قاتلوا بك كثيرا، ولعوك ليحطوا من شأني، الا تتذكرني.. انا بدر يا خليل!

خليل حاوي: بدر؟ بدر من؟

بدر شاكر السياب: ولكن ما لها جمجمتك يا خليل؟ انها مفتوحة كما لو كانت ثقبت بماسورة مياه، وما الذي تفعله هنا عند نهر المنتحرين، لا تقل لي انك انتحرت، والا اعتبرتك كبير الحمقى بين شعراء الحداثة أجمعين.

خليل حاوي: اعتبرني ما تعتبرني، ولكن لا تعتبرني شاعرا حداثيا!

بدر شاكر السياب: الحداثة تذكرني بلبنان، كيف هو لبنان؟

خليل حاوي: انتحر هو ايضا.

بدر شاكر السياب: حرامات لبنان! ويوسف، كيف هي أحوال يوسف كتبت اليه رسالة من درام، ولم أتلق جوابا عليها، (يستدرك) هل قلت ان لبنان انتحر؟!

خليل حاوي: نشبت فيه حرب أهلية من الداخل، وقامت عليه حرب من الخارج فقام وانتحر بلا رجعة.

بدر شاكر السياب: حرب في لبنان، من المؤكد انك تمزح.. كيف يمكن لبلد صغير وجميل مثل لبنان ان ينتحر؟ لا أصدق!

خليل حاوي: مزقوه اربا اربا ورموه لليهود.

بدر شاكر السياب: من هم؟

خليل حاوي: أبناؤه الأشاوس.

بدر شاكر السياب: مستحيل!

خليل حاوي: يجب ان تصدق.

بدر شاكر السياب: وهل مات فؤاد رفقة؟

خليل حاوي: كلا.

بدر شاكر السياب: وشوقي ابي شقرا؟

خليل حاوي: كلا.

بدر شاكر السياب: وادونيس؟

خليل حاوي: كلا.

بدر شاكر السياب: والشاعر السوداني صاحب «اذكريني يا أفريقيا» ما اسمه.. ذكرني به.

خليل حاوي: تقصد محمد الفيتوري؟

بدر شاكر السياب: الفيتوري، نعم الفيتوري كيف هو؟

خليل حاوي: أصبح ليبيا.

بدر شاكر السياب: مستحيل، كيف؟!

خليل حاوي: كان يجب أن تعيش حتى الثمانينات من القرن العشرين لتسمع وترى ما يجعلك تنفر من الدنيا ومن عليها!

بدر شاكر السياب: والماغوط، هل مات الماغوط؟

خليل حاوي: تركته في دمشق يرزق هو ودريد لحام.

بدر شاكر السياب: أمازال فقيرا؟

خليل حاوي: لست أدري.

بدر شاكر السياب: لقد اشتقت الى هذه العصابة الجميلة، عصابة الحداثة، ولو سمح لي خارون وهرمس بالعودة الى الدنيا ليوم واحد، لما اخترت جهة أقصدها غير بيروت.

خليل حاوي: أنت واهم.. وضعيف العقل يا بدر، ومن المؤكد انك لم تعاشر هذه النخبة من المنافقين، ولو كنت فعلا عرفتهم، عن قرب، كما أنا، لما كان مصيرك بأفضل من مصيري، انظر الى جمجمتي، أترى الى الثمن، لقد ضاقت بي الدنيا في بيروت، ومللت الصعود الى (ضهور الشوير) هاربا كل صيف من نقيق الشعراء، ومماحكاتهم ودسائسهم ومؤامراتهم، وتواطؤهم مع السيد ابن سينا فما برحت بي الحال حتى تناولت البندقية وحشوتها وتخلصت من الجميع.

بدر شاكر السياب: أخشى أنك تبالغ يا عزيزي وصديقي.

خليل حاوي: لا تقل عزيزي وصديقي، وانتبه الى كلامك يا استاذ بدر، فأنت شاعر حساس وأنا شاعر ورجل منطق وفلسفة، انك تستعمل مفردة تتقرب فيها من مشاعري، ولم تكن مشاعرك صافية نحوي أيام كنت في الدنيا، وليس من سبب لدي

يجعلني اتقبل منك هذه العاطفة الداهمة نحوي وأنا ميت.

بدر شاكر السياب: نحن في حالة حرية، وليس من سبب يجعلني أتودد إليك غير الود الحقيقي الذي أشعره نحوك الآن، أيام كنا في الدنيا، كانت جماعة شعر تكرهك، وكنت أنت تكره أعضاءها، وبدوري كنت على صداقة مع الخال وادونيس، ولم اكن على عداء معك.

خليل حاوي: لكنك كنت تجاريهم في بغضهم لي، فتظهر الموافقة وربما كنت شاركت في إبداء موقف بائس مني، على أي حال مازلت اعتبرك شخصا عفويا، ومن المؤكد ان انجليزيتك ركيكة، رغم انك شاعر جيد، ولست أدري كيف كان ادونيس والخال يثقان بانجليزيتك، وهما اللذان دأبا على تزويدك بالكتب التي ترغب مؤسسة فرانكلين بترجمتها الى العربية.

بدر شاكر السياب: دع انجليزيتي جانبا، وكن على ثقة من انني أكن لك مشاعر الحب.

خليل حاوي: لا تجعلني أغضب، لا تجعلني أنادي على خارون، ليذهب ويأتينا من الارشيف برسائلك الى يوسف الخال دع الحال مستورا وغير الموضوع، أو فلتذهب في سبيلك وتتركني في سبيلي.

بدر شاكر السياب: ولكن كيف حال يوسف الخال لم أتوصل بأخباره مذ وصلت هذا المكان.

خليل حاوي: لعله مات، من المؤكد انه مات، ولم لا يموت، مادام توفيق نفسه مات!

بدر شاكر السياب: وأدونيس هل مات هو الآخر؟

خليل حاوي: أدونيس لا يموت، انه يحب الخلود، لذلك فهو لن يموت.

بدر شاكر السياب: وتوفيق صائغ هل مازال في أمريكا؟

خليل حاوي: قلت لك انه مات، مات بالسكتة القلبية وهو في المصعد الكهربائي.

بدر شاكر السياب: حرامات توفيق... كنت معجبا بثقافته الجنسية، كانت ثقافة رفيعة جدا، وكنت تجد في مكتبته كل كتاب في الجنس، حتى لو طبع في الهند، ولو ان شعره كان موزونا لكان واحدا من افضل الشعراء العرب، لابد ان نبحث عنه، ونعثر عليه، عسانا نتوصل منه باخبار الخال.

خليل حاوي: انك تثير غضبي، يا سيد بدر، ولو كنت ستظل تتقصى اثر «جماعة شعر» في حديثك فلا تقترب مني، ولا تخالطني، فأنا شخص يهرب من المتاعب، وقد نلت نصيبي الوافر منها.

بدر شاكر السياب: كأني بك تتهم «جماعة شعر» بانتحارك.

خليل حاوي: هذا كلام فارغ، ما احلاني وانا منتحر من اجل بضعة شعارير صغار! لقد انتحرت لانني ضقت ذرعا ومللت من الوقوف على شاطئ البحر في منطقة المنارة، متطلعا في الفراغ.

كل شيء كان فراغا في تلك السنوات: الحب فراغ، الحرب فراغ، الماضي فراغ، المستقبل فراغ، الجامعة فراغ، التلاميذ فراغ، الفلسفة فراغ، كل شيء كان مجوفا وفارغا وخلوا من كل شيء.

بدر شاكر السياب: والشعر؟ الشعر أيضا كان فراغا؟

خليل حاوي: ما هو الشعر، يا بدر، أليس الشاعر نفسه جوهره العميق، بصيرته الغريقة، تحت، بلا دليل. أليس الشعر هو نحن؟

بدر شاكر السياب: بلى.

خليل حاوي: وعندما تكون هذه الانا هذه النحن شاعرة بفراغها وخلوها من كل ما هو حقيقي وعميق وجاذب. ألا يعني هذا انه الموت؟

بدر شاكر السياب: ربما!

خليل حاوي: بل ، قل بلى.

بدر شاكر السياب: بلى.

خليل حاوي: اذن لماذا لا يتطابق ساعتها الجوهر والمصير، ويصبحان شيئا واحدا كاملا، مريحا، مستريحا!

بدر شاكر السياب: (باعجاب) أنت فيلسوف يا خليل؟

خليل حاوي: بل شاعر، شاعر متشائم ولهذا أبدو لك فيلسوفا.

بدر شاكر السياب: هل تطمئن على أخيك ايليا؟

خليل حاوي: لا تذكرني به، فهو شخص أحمق.

بدر شاكر السياب: بابا، عيني، خليل، هذا ما يجوز! ايليا يحبك كثيرا، وهو أخوك.

خليل حاوي: هذا لا يمنع انه أحمق، وان لم تصدقني فلسوف أنادي على خارون ليأتيك من الارشيف بالكتب التي

صدرها عني هادفا الى تخليدي، فاذا به يدفنني ثانية!

بدر شاكر السياب: عجيب!

(المسامرة الرابعة)
نزار قباني : دليل العاشقين

(الشخصيات: نزار قباني، خارون)

نزار قباني: أنا نزار قباني، أم كلثوم الشعر العربي، اذاعت ولادتي مئذنة في دمشق وتلقفتني امة جائعة الى الحب، أنا رسول أحلام العذارى، حامل اختام ورسائل المغرومين، موقع القاصرات في هوى البالغين، مدرب العاشقين، قارئ ابراج الحظ لغزاة المخادع، الملهم الملهم، من له الحظوة، لدى الجمهور، سرا وعلانية، في الدساكر والمتصرفيات والايالات والسناجق، يرهبني الحكام وتعشقني بناتهم فيخبئن اشعاري في ضفائرهن وقمصانهن، مؤخرا وصلتني رسالة من عاشقة كتبتها على ساقها خوفا من الرقيب (اذن) انا رسول الحرية.

خارون: مهلك، ودعني أسألك سؤالا مناسبا.

نزار قباني: (متابعا)... وأنا شاعر المرأة ولو كره الكارهون قراء ونقادا ومستمعين، حيثما حللت، حل المجد، لم ألن في حياتي كلها لسلطان، إلا سلطان النوم، والآن وأسفي علي.

(يبكي) ها إن سلطان زاهق الأرواح يسوقني إليك صاغرا يا خارون، متقلبا بي من النور الى الظلمة، ومن المجد الى العدم، فما من رجعة لنفسي، كأنني لم أولد ولم يكن لي في الدنيا وجود.

خارون: هدئ من روعك، يا نزار، فأنت قادم من دار الفناء الى دار الخلود.

نزار قباني: ليتني اقتنع، فما أنا بقنوع، ملأت الدنيا وشغلت الناس.. (يبكي)، ولسوف تستكثر علي، هنا يا خارون في عالم الاشباح، ما كان محتقرا لدي في دنيا الأحياء.

خارون: هون عليك وأجبني بربك إن كنت ترغب أن تشارك شاعرا او ناقدا سكناه، أم انك تفضل اعتكافا يتيح لك التأمل ونظم الشعر؟

نزار قباني: كنت أفضل ألا أضع قدمي في زورقك يا خارون، ولا أمر على هذا العالم أبدا، ومادامت حيلتي ضعيفة أمام سطوة الموت، فإن كل موضع صالح لاقامتي بشرط ألا يقترب منه المدعو عبدالوهاب البياتي، فهو فار من الجندية ويائس، واخشى ان يرتكب حماقة تزلزل بدني.

خارون: أضمن لك أن تكون إقامتك في مكان قصي، ولا أضمن عدم وصول السيد البياتي الى ذلك المكان، فالعالم السفلي، على رغم القوانين الصارمة التي تتحكم به، فهو بلاحدود أو حواجز.

نزار قباني: هوذا ما كنت أخشاه، فأنا شخص لطيف ومهذب وحروبي ضد الحكام وشعرائهم خضتها بقوة الكلمة، ولا استبعد ان يخرج البياتي لمواجهتي وفي يده غصن شجرة.

خارون: مالك والبياتي.. فهو اليوم مقيم تحت شجرة الانساب وقد سرق الحزن ابتسامته وسيطرت عليه الكآبة، يقلب (بمساعدة من ناقد اسمه محيي الدين صبحي) أوراقا دونا عليها أسماء أجداده، يحسب ويجمع ولا يتوصل الى ما يرضيه ويفرّج من غمه، ولا اظن انه سيكون متفرغا لشيء آخر غير نفسه.

نزار قباني: انت لا تعرفه، يا خارون ولا تعرف ناقده الذي ذكرت فهما من طينة غريبة.

خارون: ماذا تقصد؟

نزار قباني: أقصد انهما، هو وناقده، شخصان مواريان متواطئان ضدي، كلما خارت عزيمة أحدهما سنده الآخر، في الستينات، أذكر التاريخ تماما، نشر السيد محيي الدين صبحي مقالا ناريا كشف فيه عن سرقة ارتكبها البياتي في مسرحيته «محاكمة في نيسابور» مستعملا في كشفه أرقاما ووثائق.

خارون: ومن كان المسروق؟

نزار قباني: كاتب أوروبي اسمه هارولد بلوم، والسرقة وقعت من كتابه المسمى «عمر الخيام» والغريب ان البياتي الذي اكتشف فجأة، ناقدا يقف ضده، ظل وراء هذا «الناقد» مدة عشرين عاما ونيف، حتى استماله اليه وكتبه رسالة دكتوراة كاملة تحت عنوان (الرؤيا في شعر البياتي).وقد حضر كاتب هذه المسامرة الوقائع الطريفة لمناقشتها في الجامعة الامريكية في بيروت من قبل عدد من الاساتذة، كان بينهم الفاضل محمد يوسف نجم، والالمعي نديم نعيمة، وقد ورد على لسانهما عبارات ألهبت القاعة بالسرور وندي لها جبين الناقد. والذي أدهشني في أمرهما- الناقد والشاعر- ليس انقلاب الاول، وانما دأب الثاني وصبره وحنكته!

وليس- ايضا- اعتبار الناقد شاعره المفضل البياتي وحيد عصره، وفريد زمانه، ولا شبيه له، وكل هذا مدون في «الرؤيا في شعر البياتي»، وانما البياتي نفسه، وهو يعرف انه ليس هكذا، ولن يكون له هذا أبدا، وان ما كتبه هذا الناقد ليس غير كلام يسهل محوه!

المهم يا سيد خارون، انني بازاء جنابك أقف، وما من شرط لي غير أن تجنبني هذا الشاعر، ولا مانع لدي في ان استقبل السيد محيي الدين صبحي تائبا. فهو ما يزال مقبولا من جانبي خصوصا انه صنف كتابا كاملا أوقفه على شعري وأطلق عليه عنوانا لن أنساه ما حييت: «الكون الشعري عند نزار قباني».

خارون: سوف أكون مساعدك، ولن أتخلى عنك، ليس لانحيازي الى جانبك بازاء ما ذكرت من ترهات النقاد وأوهام شعراء أصابهم بؤس الخلود، فارتكبوا في الشعر أفعالا غريبة عليه وإنما لأنك أنزلت القصيدة العربية من عليائها وأجلستها على ركبتك كطفل، ورحت تدللها، الى ان كبرت فأطلقتها لتكون كائنا بين الناس منظورا ومحبوبا.

نزار قباني: لا اقبل أن يكون السبب هذا فقط، وأحب منك ان تقول مثلا: ولكوني، أيضا حررت القلوب من الاقفال ورميت بسهم شعري كل مراهق، ولما بلغ العمر مني مبلغ الحكيم، وجاءت على العرب نكسة حزيران (يونيو)، تركت قافية الحب، واشعلت الأرض بالحاكمين.

خارون: خلني أخالفك لنكون صديقين، وتسامح ولا تغضب اذ اقول لك، انك لم تكتب بيتا من الشعر اللامع العظيم منذ نكسة حزيران (يونيو) وحتى اليوم، وكان يكفيك ما بنيت للشعر من قبل لان كل سطر أسلمت فيه الشعر الى السياسة عرض ويعرض عمارتك الشعرية الصرفة للهدم.

نزار قباني: هذا كلام مخيف ومؤثر، وهو يحزنني ويطربني، فهو يعطيني حقي من المجد، ويجعلني أقف على اخطائي، التي طالما عرفتها وتجاهلتها، فلقد هيجت الجمهور من حيث شئت وخططت، وما هكذا كان قصدي قبل حزيران، كنت قبله شاعر القصيدة والجمال وأصبحت بعده هجاء بلا شعر.. ولسوف أقبل كل نصح منك يا خارون، فأنت شخص عادل، وكلامك طالع من الحب.

خارون: تعال الآن، إلى زورقي، أيها الشاعر، لسوف أكلل جبينك بالغار، فأنت منتصر وما ان تضع قدمك في هذا الزورق الخشبي الصغير، حتى ينفتح باب التاريخ ويتقبلك كأول شاعر حديث احبته العرب واختلفت عليه بعد الشاعر المتنبي، من رئيس الجمهورية الى طالب الاعدادية، ومن الملك الى موظف الاعلانات، ولا تبتئس، لان حسناتك غالبة سيئاتك واعترافا مني بشاعريتك سوف أتقاضى منك نصف ما أتقاضاه عادة من زبائني، أما إكليل الغار فقد سددت ثمنه سلفا.

إشـــــارة:

هذه المحاورات كتبها الشاعر نوري الجراح سنة ١٩٨٩ وهي من أصل ٢٥ محاورة متخيلة مع شعراء عرب أحياء ومتوفين يضمها كتاب سيصدر هذا العام في بيروت تحت عنوان (رجل الزورق- مسامرات الأموات).

في هذه المحاورات يستوحي الشاعر الحديث طريقة الفيلسوف والأديب السوري- اليوناني القديم الساخر لوقيانوس السميساطي في كتابه «محاورات الموتى» وقد نشر بعض هذه المسامرات في الصحافة اليومية اللندنية تحت عنوان جامع هو «مسامرات الاموات» في هذه المسامرات يتوارى الشاعر وراء قناع خارون الشخصية الميثولوجية الاغريقية ليستضيف في كل محاورة شاعرا عربيا ويعرضه لمساءلة النقدية الطريفة، اما خارون فتقول الاسطورة الاغريقية انه يحوز بزورقه العالم الحي الى عالم الفناء عبر نهر ستيكس ومعه الموتى العظام واللئام معا، وكانت هذه المسامرات قد انقطع نشرها أواخر الثمانينات بسبب المشكلات التي عرضت لكاتبها من الشعراء الذين كان أغلبهم مايزال حيا، كالقباني، والحيدري، والبياتي، والذين لم يتورع خارون، على رغم كل ما لهم من سطوة، عن نقلهم بزورقه أحياء، ومحاكمتهم نقديا خلال الرحلة، وذلك من قبل أن يرحلوا عن عالمنا، ويعتبروا من كبار شخصيات العصر.

السعادة

فكرة جديدة في أوروبا

تراجيديا معاكسة

الكاتب: جوردان بلفنش
المترجم: بشير القمري *

الكتابة فن التواري

هل تتصور - كان جدي يقول لي، وهو راو شعبي ذائع الصيت في قريتنا، وكان يضع الفعل قبل الفاعل دائما- أن كل شيء يبدأ في مقدونيا، البلد الذي عرف منذ ألفين وثلاثمائة سنة؟
لقد ولدت في نفس القرية، على أرض البلقان وفي حقول التبغ، وعند نهاية الستينات اكتشف فريق من علماء الحفريات هناك أنقاض مدرجات مسرح برياتيون العتيق، وفي هذا المسرح بالذات قدمت التراجيديا، ذلك الابتكار الأوروبي الصرف: إن هذا كله، بالنسبة إلي، ذكرى طفولة تملأ، في أزمنة ما بعد الحداثة، خواء روحيا، متوزعا بين اسخيلوس وبيكت.
يرغمني هذا المسرح على تعلم التراجيديا، وأدركت منذ وقت مبكر، وأنا أجهد نفسي على ذلك بشكل مثير كي أتعلم الكتابة من أجل إتقان الموت، أن تاريخ الوجود التراجيدي في الماضي لا يمكن أن، (يعمي أبصارنا) ويخفي دياجير جرائم قادمة، لذلك عمدت في الكتابة إلى التواري، أولا باعتباري مقدونيا، منذ مجيئي، سنة ١٩٨٨ إلى باريس، باعتباري مبدعا يكتب للمسرح باللغة الفرنسية.
هكذا إذن تعلمت فن التواري هذا، وفي مقر إقامتي المتواضع في باريس، أعلى العمارة، ألاحظ أن وضعي يشبه الصفر- فلغتي وبلدي ومثلي وتراجيديا كتابتي وأفكاري وردودي وملحوظاتي وأبطالي، كل هذا يرسم ببساطة (صفرا كبيرا): ألج داخل هذا الصفر، أخلع جلدي، أتدثر، أنام ثم أحلم، أرى نفسي أيضا في رفقة ستريندبرج وويلد وسانتيانا وكافكا وجويس، بورجس ونابوكوف، وكلهم كانوا يكتبون بلغة غريبة عنهم، يعبرون، مع نينا بيربروفا، دون أن يشرحوا لي لماذا (فقدت اللغة الأم المعنى الوطني الذي كانت تحمله في ثناياها)، الصفر يبكي بعيني، ودموعه تسيل على جلدي الورق، ويريد أن يطير بلا أجنحة لكنه لا قوة له ولا حول.
أماه، ماذا أفعل؟ هل أكتب بالفرنسية؟! أم اختفي!

باريس ٢١مارس ١٩٩٧م

جوردان بلفنش

---

* ناقد وأكاديمي من المغرب.

شخوص:
إيريبا: مرممة تمايل ومنحوتات.
نيزفستيني: زوجها وقالبها الذي تتخذه نموذجا لها.
أوروبا: ابنة متبناة، أصلها مجهول.
كانتور: مهرب الأشخاص على الحدود وممثل الصليب الأحمر الدولي.
أربعة ممثلين ما بعد تراجيديين يقومون - بالتتابع - بأداء أدوار وشخوص.
موزار: متسول برلين، أول عازف على الكمان من فرقة القوى العظمى.
دانتي: الأثري المختص في جميع الأعضاء الحية، والإمبراطور المخلوع.
غوغول: حليق الرأس الموسكوفي، البنكي والمستثمر الحر.
نيتشه: الجينرال، دكتاتور أوروبا الجديد.
بالإضافة إلى بيكيت واسخيلوس وشكسبير و(أنا).

★ تجري الاحداث في متاهة ذات سمة بشرية.

استهلال

أوروبا وحدها تجوس في شوارع العواصم.

خلف باب غامض ومريب تسمع أصداء حفل صاخب.

يفتح الباب بطريقة آلية ويظهر مهرب الأشخاص على العتبة.

المهرب: هل أنت مستعدة؟

أوروبا: عفوا! أتحدثني أنا؟

المهرب: إننا ننتظرك للاحتفال.

أوروبا: لا أفهم ماذا تعني! أي احتفال تقصد؟

المهرب: لا تتظاهري بالبراءة، أنت، تعلمين جيدا أي احتفال أعني.

أوروبا: رجاء أنت مخطئ، لا أدري عن أي شيء تتحدث!

المهرب: ماذا؟ ماذا يا آنستي! إننا لا ننتظر غيرك، نفس القامة، نفس الوجه، نفس السن: كل الصفات تنطبق عليك، أنت هي التي ننتظر قطعا ولا أحد سواك (ترتفع الأصوات وتقوى). Please أسرعي. سنتأخر بسببك.

أوروبا: عماذا تتحدث؟ ماذا دهاك في النهاية؟

المهرب: هل تسمعين؟ كل المدعوين حضروا، الفرق الموسيقية. الأجانب، الأهالي، المحاضرون ورجال الدين، رجال الأعمال، التكنوقراط، الجنود، العلماء، الصحفيون، الضحايا، المنقذون، أطباء بلا حدود، علماء اللغة، المتخصصون في كل شيء.

أوروبا: آسفة لست أنا من ينتظر هؤلاء.

المهرب: (ينظر إلى ساعته اليدوية): هيا، أسرعي، ستبدأ ذكرى عيد الميلاد السنوية.

أوروبا: أية ذكرى؟ أي عيد؟

المهرب: عيد ميلادك طبعا.

أوروبا: أنت مخطئ ما في ذلك شك.

المهرب: إذا شئت سأقدم لك وصفا دقيقا للمكان الذي ينتظرك فيه الجميع، إنها قاعة كبيرة فسيحة، معطرة بمائة وثلاثة وعشرين عطرا، سقفها مزدان بنجوم تقبل إليك ما أن تناديها، قبة القاعة تستند إلى أعمدة لا تنتهي، تغطيها تفاصيل تمثل تاريخ البشرية ووجوه الخالدين تنظر إليك.

أوروبا: أنا؟ كيف تريدون أن...؟ مستحيل؟

المهرب: لقد قضي الأمر ولا رجعة في هذا، أؤكد لك، في هذه القاعة لا يوجد إلا ما ترغبين فيه، الأشجار تنمو مقلوبة والموتى يعودون إلى الحياة، هناك أيضا جوق عمال قدامى يغنون (يا عمال العالم أجمع اصفحوا عنا) في عمق قاعة الحفل.

أوروبا (ضاحكة): صحيح؟

المهرب: هيا بنا، ألا تسمعين؟ لقد بدأ العزف، أسرعي.

أوروبا: وتريدني أن أصدقك وأثق في كلامك؟!

المهرب: هيا تفضلي، بليز، برفافور، بيت شون مولام (يترجاها مقرفصا على ركبته)

(يقودها إلى مجموعة أشخاص، هم ممثلون تراجيديون في نفس الوقت)

المهرب: سادتي، ها قد وصلت العذراء، أوروبا.

المشهد الأول: الدخول إلى المتاهة

يتوقف الأشخاص الممثلون التراجيديون الأربعة عن الحديث.

يقتربون من أوروبا.

الأول: آنستي، لي الشرف الأثيل في اللقاء بكم، أقدم إليكم نفسي، كازمير فولو دينسكي، دكتاتور أوروبا الجديد، سأستلم مقاليد

السلطة في نهاية هذه السنة عند منتصف الليل، وفي انتظار أن أحكم أوروبا أشعر بالرتابة والضجر بشدة لا توصف، ما رأيك في حصة تعذيب صغيرة؟! اللهم إلا إذا كنت تفضلين أن، تكوني ضحية مستديمة؟

الثاني: إخرس، لست أهلا لأن تمتلك هذه الدرة الغالية، لا تهتمي بما يقوله يا آنستي، إنه رجعي متهالك حقير، اسمحي لي أن أقدم إليك نفسي، خادمك إغناثيو بيذرودوس سانتوس بنكي ،مستثمر حر. أمثل مجموعة مساهمين تهتم بمصير وحماية طبقة الأوزون. شركة إسبانية- إيطاليو- جيرمانو- سلافية. عبر أوروبية إن أردت، إبقي معي، سيأتي مساعدي بعد لحظة، تأخروا قليلا، لكنهم يتحرقون شوقا للقاء بك.

الثالث: آنستي، هل تسمحين لي بكلمة لبعض الوقت؟ أنا عازف الكمان الأول في (فرقة القوى العظمى)، اسمحي لي أن أعزف قليلا على جسدك، لك وحدك، سأعزف لأجلك لحنا جنائزيا منفردا، ثم أتذوقك مع بعض الكافيار الروسي، فأنا أحن إلى الشيوعية (يبدأ في خلع ثيابها، تتخلص منه في عنف).

أوروبا: أحمق، أتركني.

الرابع: أحبيك أيتها العذراء، أوروبا، أحبيك أيتها المفعمة بالأمل والمستقبل واللطف، اسمي أومبيرتود يلاسكالا، إمبراطور بلا إمبراطورية، ضيعت الإمبراطورية الرومانية عندما كان نيرون على العرش، تعالي معي سأحرق المدينة الخالدة مرة أخرى.

أوروبا: يا لها من رفقة تثير الضحك! عجبا! أي مارستان هذا؟!! اخبروني!

المهرب: سادتي، وفاء للتقاليد، سيكون لنا كل السعد في اقتسام جسد عذراء مجهولة أقبلت لتقدم نفسها عن طواعية، بلا قسم ولا إكراه، وقبل أن نقدمها قربانا سنبرهن لها أن الأمر لا يتعلق بمارستان كما يخيل إليها، سنخترق الزمن ونغير أثوابنا ولغاتنا، وسنعود إلى الماضي بالتدريج.

يتحول الأشخاص- الممثلون التراجيديون الأربعة إلى أبناء إله الزمن كرونوس، وقد ارتدوا أسمال جثث الحيوانات- القرابين ويغنون جماعيا:

متا- متا- متا- متاهة

غزل الصبايا - نبتون قارة أسيا.

ليبيا - نيريديا - هيفايستوس.

كيرس - زيوس- هيرا بالذات- الالهة.

متا - متا - متا- متاهة.

مسخ الكائنات في جزيرة كريت.

هيرودوت وأم الحوريات التائهات.

متا - متا - متاهة - متاهة - متاهة - متا...

أوروبا: تمهلوا - ماذا تفعلون؟ إنه سوء تفاهم، أنتم تنتظرون غيري، لست أنا، اتركوني، دعوني أنصرف (يحيطون بها ويشكلون حولها دائرة ويبدأون في الحديث بلغة لا تفهمها)، لماذا جئتم بي إلى هذا المكان؟ ماذا تقولون؟ من أنتم؟ ماذا تريدون مني؟ أرجوكم، دعوني أذهب.

الأول: لا وقت للموت ليهتم بالمسافرين القادمين على حين غرة.

الثالث: هل تتكلمين الإغريقية القديمة؟

الثاني: اللاتينية ربما؟

أوروبا: لا ،لا هذه ولا تلك، قطعا لا.

الثاني: ستيندوم بيكاتي مورس سي إيست سي بكاص نيكاموس فاليمور إيت نولا إيست إن نوبيس فرتاس.

الأول: هل تجيدين الفينيقية؟

أوروبا: لا أعرفها هي أيضا.

الرابع: السنسكريتية إذن؟!

أوروبا: لا، لماذا تريدون أن أتكلم بلغات ميتة؟

الثاني: ليست ميتة، الوحش غلوطوفاكوص هو الذي قضمها وابتلعها وأكلها، كم لغة تتحدثين؟

أوروبا: واحدة.

(يضحك أبناء الاله كرونوس)

الأول: أنت أيضا سيلتهمك الوحش غلوطافاكوص.

أوروبا: سأستفيق من سباتي وأصرخ.

الثالث: سندون كل هذا ونخطه على جسدك وسنعرضك في كل مكان مثل دمية تميمة.

أوروبا: كفى. اتركوني، سأستغيث بمن سيخلصني منكم، لماذا تلقون بي إلى الحضيض؟ أوقفوا مهزلتكم الرعناء هاته، كفاكم التهاما للصبايا المشردات.

المهرب: (وقد انفجر ضاحكا): ها أنت تقعين في متاهة توجد قبل ميلادك بأربعة وعشرين قرنا، ولا منفعة لنا في تلميع عذاباتك النفسية الجسدية المزعومة، كل هذه القصص المأساوية لم تعد تهمنا أبدا، نحن أبعد من التراجيديا، نحن ممثلون ما بعد التراجيديا، جئنا بعد زمن التراجيديا، تعالي معنا إذن، اللهم إلا إذا كنت تريدين التيه إلى الأبد، وفي هذه الحالة دونك أبواب المتاهة، اختاري منها ما تشائين.

أولى محاولات أوروبا للخروج من الزمن.

أوروبا تبحث عن أبيها وتصادف اسخيلوس الذي يبدو منشغلا

بأبحاثه هو الآخر، فتتصور أنه أبوها.

أوروبا: أبتاه!

يستمر اسخيلوس في البحث.

تقترب منه أكثر.

أوروبا: أبي!

اسخيلوس: نعم.

أوروبا: عفوا- كنت أعتقد انكم.. لكن لا، لستم، للأسف.

اسخيلوس: ورغم ذلك، أنت ابنتي.

أوروبا: لماذا تقولون هذا؟

اسخيلوس: لأن كل الفتيات المشردات هن بناتي، كل الأطفال المفقودين هم أبنائي، أنا أب التراجيديا.

أوروبا: أرجوكم، أنصت إلي، لقد تهت للحظة فقط و...

اسخيلوس: ماذا اللحظة فقط! وأنا؟! أبحث عن تراجيدياتي منذ أربعة وعشرين قرنا ولم أعثر عليها إلى حد الآن؟! أين هي؟ من يخبرني عنها؟

أوروبا: أربعة وعشرون قرنا! أربعمائة سنة قبل يسوع المسيح؟! إنها حقيقة إذن..

اسخيلوس: ماذا تقولين؟ من هذا الشخص الذي ألقى بي خلفه بأربعمائة سنة؟ من هو هذا الرجل؟!

أوروبا: يظهر انه كان ابن ...

اسخيلوس: أي إله؟ لقد عرفت آلهة كثيرين وكتبت مآسيهم. هل تعرفين ماذا فعلوا بي؟ لقد أقصوني وتخلصوا مني وأجهزوا علي، لأنهم لم يطيقوا دفاعي عن بروميثيوس الذي حكموا عليه بتهمة جريمة الحب في حق البشرية.

أوروبا: سيدي اسخيلوس . لقد كنت أحفظ تراجيدياتكم عن ظهر قلب.

اسخيلوس: كم عددها؟! قولي لي. كم هي تراجيدياتي؟

أوروبا: لم أعد أتذكر. ستا أو سبعا.

اسخيلوس: كتبت تسعين تراجيديا ولا تعرفين منها سوى سبع؟

أوروبا: تعلمون أن التراجيديات ليست هي ما ينقصنا في الوقت الراهن.

اسخيلوس: معك حق إنها تراجيديات الحياة. الحروب أعني. آلاف وملايين من الضحايا التي تسقط كل يوم. هذا أعرفه. أعرف أنكم لستم في خصاصة، لكن التراجيديات التي يمكن أن تشخص على المسرح قليلة. كم عندكم منها؟!

أوروبا: لماذا تكتبون تراجيديا لتضعوا حدا للتراجيديا؟

اسخيلوس: آسف يا ابنتي. الزمن يمضي سريعا، لكن الماضي لا يغيب أبدا. سأرحل الآن. علي أن أعود إلى أثينا. إنني أحس أنني مهدد. ثلاث وتسعون بالمائة من تراجيدياتي اختفت، وإذا استمر الوضع على ما هو عليه سيجردونني من خلودي. أجل، ففي هذا الزمن الذي نحياه، ينبغي أن نحتاط من كل شيء. وإذا ما حدث أن تعرضت لأي مس بخلودي، فحينئذ لن أغفر ،لن أرحم. سأقتل.

المشهد الثاني : قلق الانتظار

إيربيا: أين هي؟ لم تعد إلى البيت؟ ينبغي البحث عنها، أينما كانت، وبكل وسيلة، ينبغي العثور عليها، أو الموت، هذه الليلة حلمت أنهم عثروا على جسد صبية ممزقة في الغابة، وكان علي أن أحضر بنفسي للتحقق من هويتها والتعرف عليها، جسدي أنا هو الذي كان ممددا أمامي، كنت أتقيأ كل أحشائي وأمعائي وأفر نحو روسيا، وهناك أجدك يا حبيبي وقرة عيني، يا رفيقي نيزفستني، بفضلك كنت سألد مرة ثانية ابنتي الصغيرة، أوروبتي الصغيرة (نيزفستني يتابعها بعينه لكنه يظل ساهما لا يتحرك) أفتح فمك يا حبي نيزفستني، مضت الآن عشر سنوات لم تنبس ببنت شفة، افتح فمك وتزوجني للمرة الثانية، سنحلق نحو الكنائس الروسية، وسنجد هناك في استقبالنا المرددين الأرثوذوكس ليغنوا من أجلنا، من أجل زواجنا مرة ثانية، هل تتذكر عندما قفلت راجعة للبحث عنك؟ هل تتذكر الرسائل التي كتبتها لي؟ هل تتذكر الحجر الذي أرسلته إلي من مدينتك التي ولدت فيها؟ كنت أضاجع ذلك الحجر، وأعرضه أينما حللت وأقول: (إذا لم تسمح له السلطات وتمنحه رخصة الخروج، سأتزوجه، سأتزوج الحجر)، جئت إلى فرنسا ولم تفتح فمك بكلمة منذ ذلك الحين، لقد ولدت ابنتنا أوروبا في صمت، وكنت تضاجعني صامتا، ولهذا السبب، ربما تختفي هي الآن في ظلمات العالم الآخر حيث لا نسمة ولا نأمة تتحركان، الصمت في كل مكان، صوت واحد هو الذي يصرخ، ينبغي ذبح الظلمات بالسكين! ربما تكون الآن محاطة بالذئاب الخرساء، وهي تكشف عن أنيابها، مستعدة للفتك بها وافتراسها.

(يضع نيزفستني يدي إيربيا على جبهته، يقبل ممثل الصليب الأحمر الدولي مرفوقا بصندوق منحوتات للترميم).

ممثل المربع الأحمر (يخرج إيصالا ويقرأ): إيربيا نيزفستني، مرممة منحوتات؟

إيربيا: نعم!

الممثل: لقد أحضرت طردكم البريدي.

إيربيا: أي طرد تقصد؟!

الممثل: طرد المنحوتات الجريحة التي ينبغي أن تعرض في متحف

اللوفر بمبادرة من هيئة الصليب الأحمر الدولي.

إيريبا: أية منحوتات جريحة؟

المثل: ألم توقعي عقد هذا المعرض؟ اقتربي، أرجوك، ها هي ذي: دانتي أليجييري، بدون يدين، عثر عليه في ليتوانيا، ضحية استقلال دول البلطيق، وولفجانج أماديوس موزارت، بلا ذكر، عثر عليه في قبر، حصيلة حرب الصرب والكروات، فريديريك نيتشه، بلا عينين، عثر عليه في برلين، تحت جثة شيوعي، غوغول، بلا أنف، عثر عليه في موسكو، تحت جثة أحد أعضاء حركة الرؤوس الحليقة، مهلا! هناك تمثال ناقص، لا يوجد، أين هو؟ (يقرأ): «القرن الرابع قبل يسوع المسيح، داخل تابوت، تمثال امرأة مجهولة»، تبا! يضيع مني بهذه السهولة! وقعي هذا الإيصال، وسأجده حالا (يمد يده بقلم، تريد أن تمسكه، لكن نيزستني يخطفه ويكسره)، سأعود بعد لحظة. (يخرج ثم يعود فورا) أتمنى أن تكوني واعية بقيمة المهمة الموكولة إليك (يخرج).

المشهد الثالث

أوروبا تلتقي متصوفة القرن العاشر ومنشدين عميانا في جنبات المتاهة.

المتصوف ١: سعداء أولئك الذين ينصتون إلى كلمات نبوءتي، لقد أزفت الساعة، ستأتي النهاية مع الأنواء وستراها العين المجردة، كل القبائل على الأرض ستضرب على صدورها روعا، من العدم يبدأ الآن.

أوروبا: ساعدوني، أيها السادة: على الخروج من هنا.

المتصوف: توبي إلى الله يا بنيتي، ها قد حانت نهاية العالمين.

أوروبا: ماذا تقول؟! نهاية العالمين؟

المتصوف ٢: نحن المبشرون بخواتم صور الكون، الجراد، الأعاصير، الدموع، الأبواق السبعة، الملائكة السبعة، نحن خدام يوم القيامة، هيا سريعا إلى طواف الغفران الأخير.

المتصوف ٤: يا إخوتي، هاتوا المرايا (لأوروبا): أتمنى أن تتسلحي بالشجاعة والجلد.

أوروبا: لا صلة لي بحكايتكم، أنا لا أعلم أين أنا أصلا.

المتصوف ١: أنت تائهة في ثنايا فكر القرون الوسطى، تأملي وجهك في المرايا لتري الموت يسيل من عينيك، انظري إلى الموت وتوبي إلى الله ليغفر لك ما تقدم وما تأخر.

أوروبا (تنظر في كل المرايا): أجل، أجل، هو ذاك، كل ما تريدون سمعا وطاعة، لكن ساعدوني على الخلاص والخروج من هنا.

المتصوف ٤: توبي إلى الله يا بنيتي، وستكونين من الناجين ربما.

أوروبا: لماذا تحاصرونني بهذه الكيفية؟ شجاعتي الوحيدة التي كنت أملكها هي النية.

المتصوف ١: اعترفي بآثامك، اطلبي الصفح، هيا، اركعي.

أوروبا: لكنني لم أقترف ذنبا، أقسم لكم بهذا.

المتصوف ٣: إذا ادعى المرء نقاءه فلا حقيقة تبقى له.

أوروبا: إنكم غافلون لا تعلمون شيئا: لقد هربت من بيتي لأنني لم أكن أطيق الصمت، أنا لا أؤمن بآلهكم ولا بأي إله آخر. أريد فقط أن أخرج من هنا وأعيش كأي امرأة أخرى، لا أقل ولا أكثر.

المتصوف ١: هرطقة، هرطقة يا إخوتي في الله، هذه الفتاة لا أمل لها في النجاة.

أوروبا: متى ستنتهي هذه المؤامرة؟

المتصوف ٣: جزاء الإثم هو الموت.

المتصوف ١: اشربي من هذا الماء وسنحولك إلى ملاك بلا جسد لأجل خلاص روحك.

أوروبا: اطلقوني.

المتصوف ٢: افتحي فمك.

(يرغمها على الشرب، بينما الآخرون يعرضون عليها المرايا).

المتصوف ٣: أنظري، سألقي لسانك على بيزنطة ليتلو آيات أوروبا الألفية (يلقي مرآته).

المتصوف ٤: تأملي أسنانك، سألقي بها في مياه المحيط، وستتحول إلى مكاره لليالي القادمة (يلقي مرآته).

المتصوف ١: أنظري إلى شعرك، سألقي به فوق البلقان ليتحول إلى شرك لا مفر منه، أريد قلبك الآن يا صغيرتي. انتهت الألفية، وأنت أيضا ستنتهين، هذا آخر يوم في حياتك.

أوروبا: توقفوا، لا تقربوني، سأمزق أجسادكم بأظافري هاته، وسأرفس بقدمي هاتين نفايات دياناتكم، سأمحو وجوهكم وسأثقب عيونكم بالنور الذي يرافقني، اخرجوني من هذه البئر الداعرة، أو أعميكم بآهاتي.

(تنفخ بكل قوتها، فيتحول المتصوفة إلى منشدين عميان وقد ارتدوا أسمال حجاج يتكأون على عصي).

المنشد ١: إيو، أوي، وا، أول حكيم من أكاديمية المنشدين العميان، أنا راوية الدانوب الأسود، اخترقت الأجساد بقدمي العاريتين، ومد الموت يده إلي، عانقته بحنان، تعالي إلي يا صغيرتي- سأقودك في الطريق الذي سينقلك بعيدا.

أوروبا: آسفة، أنا أثق فيك.

المنشد ٢: (يحفر في الأرض): أنت لست من هذا العالم، ولست من هناك، حسك وجسدك كلمات ستضيع، أنا منشد سهل البقاع،

تعالي، سأقودك إلى مجزرة قانا، حيث مدافن آلاف الأطفال، تعالي لتشربي كل دموعهم، أي صمت هذا يعبر المكان حولي مثل القالق؟! من أين جئت؟! ومن أين جئت أيها الصمت الذي لا أراه؟!

أوروبا: جئت من أوروبا.

المنشد ٣: فرنسا، انجلترا وألمانيا، لا أثر لها، أنت أرض يباب، نومانس لاند، يوجد ألف باب للخروج، لكنك لن تستطيعي رؤيتها مدي يدك وسأبين لك طريق النجاة، تعالي عصاي في خدمتك، سأهديك...

المنشد ١: هيا، اقتربي مني يا صغيرتي ودعيني أداعب شعرك، أوروبا، أوروبتي، أوروباي، هيا، تعالي إلى فنن روحي.

أوروبا: أماه، من هؤلاء العميان الذين ينزعون شعري؟

المنشد ٢ (يبحث عنها بعصاه ولا يتوصل إلى الإمساك بها): اسمعي، انصتي الى نصيحتي، (الراشد من لا أب له ولا أم. ومن يعتبر الموت أخا للحياة، لا فرق بينهما.

أوروبا: دعوني، إنكم تؤلمونني، اطلقوني، اتركوا شعري.

الهرب: أين اختفيت يا آنستي؟ لقد بحثت عنك في كل مكان، سيبدأ المؤتمر بعد قليل، وأنت لم تتزيني بعد، هيا، أسرعي. السكرتير الأول سيفقد اتزانه ويغضب.

المشهد الرابع: حوارية مع المنحوتات

إيريبا: نوبليسيما باتريا أورذينا سيواد أونوم دي مونارشيا برينسبس زونيكس دانتي أليجييري بونتفكاسيو بنفنوتو (يصمت دانتي)، لست لطيفا بما فيه الكفاية يا دانتي، لست لطيفا بما فيه الكفاية يا دانتي، أنت لا تسمعني ولا ترد علي، هل ستخلد إلى الصمت مثل زوجي؟! لقد سئمت الصمت، دانتي! كلمني ! أنا في حاجة ماسة إلى صوتك، كلمني، كلمني عن الحب، اهمس في أذني بكلمات حلوة، دانتي! هل صادفت ابنتي في الطريق بين تالين وباريس؟! سيهتم بك خبراء الصليب الأحمر الدولي الآن، لقد سقطت راحتك المجيدة ستة قرون بعد موتك من أجل تحرر دول البلطيق، سيدي نيزفستني، تعال أرجوك، أنت ملزم بالقيام بأي شيء في هذه الحياة، تعال. ستكون لي نموذجا يحتذى، اعطني يدك (يسلم نيزفستني يده لها)، عليك أن تساهم في هذا المجهود الإنساني، اطلق سراح هذه المنحوتات إذن وخلصها من قيودها (يحاول أن يقول شيئا، لكنه يعجز، تخاطب إيريبا تمثال دانتي)، ماذا قلت؟! ألف وثلاثمائة وواحد؟! أجل، لقد قرأت ما كتبته وأنا صغيرة، وأتذكر ما قلته: (ما أفيد وما أجمل أن يعيش المرء مع إخوته ويذوب فيهم..) أجل، لقد التهمت كلماتك، وحلمت بجنس بشري وسط الطمأنينة والانشراح، كيف تصرف العالم؟ لا أدري، كيف مزقت أظافر الجشع الرداء، لا أدري، العالم الآن يحيا بلا شفقة على أحد، دانتي، أنت الذي علمتني، ولن تستطيع شيئا من أجلي الآن، أنت لا تعلم حتى أين توجد ابنتي أوروبا (تتجه نحو رزمة موزارت)، وأنت يا موزار هل تسمعني؟ أنت أيضا ستلجأ إلى الصمت؟ كل شيء تحول إلى قرار لتأجيل الكلام، الصمت من كل جانب، هل كنت تتصور أن تمثالك سيتحطم في زغرب في الصراع بين الصرب والكروات؟ لقد انقذك الصليب الأحمر الدولي، وأنت الآن عاجز، هل أنت مستعد لمضاجعتي متى رممتك يا أماديوس؟ هل أنت مستعد اذا وضعت لك قضيبا تقاوم به الحرب؟ اتفقنا (يفتح نيزفستني عينيه) العالم ليس بخير، وعجيزتي تؤلمني: طرف له بورصة القيم وطرف له قيم البورصة، القليل قليل، والكثير لم يعد كثيرا، أين الجمال؟ أين الجمال في كل هذا؟ وأنا؟ لم أعد جميلة، لا أحد تعجبه مؤخرتي، أنت أيضا يا موزار عجيزتي وأردافي ليست من فيينا! أليس كذلك؟!

ممثل الصليب الأحمر الدولي: سيدتي، أعتقد أنك توصلت بالتمثال الذي كان ينقصك عن طريق البريد؟

إيريبا: عفوا؟!

الممثل: توصلت به أم لا؟

إيريبا: أرجوك، لا أعرف، ابنتي..

الممثل: لا شأن لي بحكاياتك الشخصية، ولا شيء في الكون يساوي قيمة التمثال الذي ضاع، ينبغي أن نعثر عليه عاجلا أو آجلا، (بصوت هامس): من هذا الغريب الذي يقيم معك؟ ربما يكون هو الذي اختلسه وأخفاه.

إيريبا: نيزفستني، من هذا المخلوق القذر؟

(يقترب نيزفستني من ممثل الصليب مهددا)

الممثل (فزعا): سأرجع (يخرج ثم يعود فورا): أسرعي، الوقت يمضي بسرعة، لم يبق لديك سوى أربع وعشرين ساعة لانجاز ما تقومين به(يخرج).

المحاولة الثانية لأوروبا للخروج من الزمن.

الوقت متأخر ليلا، تبصر أوروبا شكسبير وهو يكتب.

جالسا إلى مكتبه على ضوء شمعة.

أوروبا: عمت مساء.

وليام: وأنت من أهله يا سوزانا.

أوروبا: لست سوزانا.

وليام: عمت مساء جوديث.

أوروبا: لست جوديث.

وليام: لي ابنتان فقط: سوزانا ولدت سنة ١٥٨٣، وجوديث سنة

١٥٨٥.

أوروبا: أعتذر على الازعاج، لقد أردت فقط...

وليام: عفوا أنستي، شكرا على الزيارة، إنني مشغول جدا، شكرا، في المساء أقوم بدور في مسرحية لجونسون، يعني أمثل، وفي الليل أراجع وأصحح مسودات هاملت لأضع حدا لاتهامات السرقة الموصوفة لتراجيديا كيد، أستطيع أن أضع تحت تصرفك ألف موضوع، اكتبي لي فقط تراجيديا واحدة.

أوروبا: شكسبير، إنني أحس نفسي ابنة شرعية لك، بل قل لقد مضت أربعة قرون وأنا أشعر في قرارة نفسي أنني ابنتك.

وليام: عفوا، شكرا على زيارتك، لكن لا وقت لدي، في الصباح، كل صباح، أكون منشغلا، أكتب، لا أكاد أنام إلا نادرا، هذا الصباح مثلا كنت أفكر في أن أكتب، غير أنني ملزم بحضور مراسم دفن.

أوروبا: من مات؟

وليام: ماذا؟ ألا تعلمين؟ الملكة اليزابيث، شكرا على الزيارة، وفيما يتعلق بمسألة كونك ابنتي، فانني أخبرك أنك لست كذلك، هذا أمر لا جدال فيه، ربما قد يكون التبس عليك الأمر واعتقدت أنني مارلوف أو جونسون أو وبستر الذين كانوا معاصرين لي، إنك ظريفة جدا، لكنني لا أملك حلا لك، علي الآن أن أستعد من أجل حضور عملية دفن الملكة، قدمي اعتذاراتي إلى أمك، أنا لم تكن لي علاقات خارج زواجي.

أوروبا: تبدو متلهفا لحضور هذا الدفن وكأنك لم تشف غليلك من الموت.

وليام: أنستي، لا تحاولي اختزال سيرتي في تعريف مختصر، فأنا لا أصنف، أو إذا شئت أنا لا حدود لي، لا نهائي، ماذا تريدين مني؟ أخرج من جيبي سبع امبراطورات وأمنحها لك، أخرج سبع عشرة أميرة وأمنحها لك، أخرج واحدا وسبعين قاتلا، أخرج مدنا وملاعب ومسارح ومعابد وهياكل وسجونا وزنازين وأوهاما وطبيعة ميتة وأحلاما حية، كلها أمنحها لك، اتنازل عنها لك، أنت بيضاء، شديدة البياض بشكل غريب، ماذا دهاك؟ كل شيء هنا أبيض: الجدران، وجهك، صدرك فمك، شعرك، جمالك، نظرتك الملائكية، بياض، بياض.

أوروبا: أنا سليلة خيالك، ومخطوطاتك هي التي حبلت بي ووضعتني.

وليام: أنستي، ليكن الأمر واضحا بيننا، من أنت؟ هل أنت صفحة بيضاء أتت في كلماتي الميتة؟ في تلك الليلة الحالكة من سنة ١٦٠٣؟ هل أنت ابنة الشيطان الأبيض؟ بالفعل: إن أبطالي ضحايا الشيطان ولقد رأيت، وأنا أصحح نسخة هاملت، مجموعة شياطين بيض بملامح شخوصي المسرحية، أمسكوا يدي وحيوني قائلين: ماذا قالوا؟ لا أتذكر، نسيت، إنني أراهم واستحضرهم، ها هو، أمامي، أنستي، معذرة علي أن أنصرف الآن لأحضر مراسم الجنازة، معذرة.

(يقترب الشياطين الأربعة من أوروبا).

أوروبا: will not, speak then to me. say wich grain will grow and wich can look into the seeds of tine and If you

وليام: gone and live or stay and die. I schall be

(يتجه نحو الكواليس)

أوروبا: لا تذهب، ابق معي.

(يصب الشياطين على ثوبها سطل ماء).

وليام: معذرة على ما حصل.

(ينصرف)

المشهد الخامس:

محكمة التفتيش السياسية الجديدة والشعوب المهجرة بعد الشيوعية عام ألفين.

الشيطان١: وأخيرا، ها أنت، كنت على وشك أن تجعلينا لا نبدأ في الوقت المحدد.

الشيطان٢: لقد جعلتنا نقلق عليك.

الشيطان ٣: وأخيرا يمكن أن تبدأ محكمة التفتيش السياسية الجديدة.

أوروبا: سأقوم بكل ما تطلبون، وأتمنى أن يكون لديكم من الجهد لتفهموا ما حصل، فهناك سوء تفاهم، هل تسمعون؟

الشيطان٣: صه! السكرتير الأول للمحكمة الجديدة في أمس الحاجة إليك، لما كانت كل صور أوروبا عبارة عن نساء عاريات، فانه سيستعمل جسدك، إخلعي ثيابك.

أوروبا: هنا، أمام الجميع؟

الشيطان٢: صه! ها هو قادم.

الشيطان ٤: أقدم نفسي، أنا المحقق الجديد، لقد كلفوني بمسؤولية ضخمة، علي أن أشيد المعتقلات في كل بلدان أوروبا برا وإحسانا، أنا في أمس الحاجة إلى خريطة لأشرح لك، هيا يا مساعدي الأقربين (يمسك شيطانان بأوروبا ويقودانها إلى المحقق): امسكوا بها جيدا (يبدأ في خلع ثيابها ويخرج إبرة ليشمها): إننا نفكر في بناء ثلاثمائة

وخمسين معتقلا للناخبين المنحرفين ابتداء من العشرية الأولى للقرن الواحد والعشرين (يبدأ في الكتابة على كتفي أوروبا): في اليونان ثلاثة، اثنان في ألبانيا، معتقل واحد في مقدونيا (يكتب فوق عنقها): أربعة في إيطاليا، النمسا وألمانيا الموحدة أحد عشر (على يديها): النرويج اثنان، بلجيكا واحد، هولندا اثنان، اللوكسمبورج واحد (على بطنها): فرنسا سبعة، انجلترا ثمانية، اسبانيا ستة، البرتغال أربعة ما رأيكم في كل هذا أيها المساعدون؟

الشيطان ٢: لا يكفي، نحتاج إلى معتقلات أكثر إلى أسفل، بل علينا أن نجعل القارة أكثر عنصرية ونحول الناخبين المنحرفين إلى ناخبين مصممين، بل علينا أن نقيم مزارع لتربية الأعراق.

رجل: في المجر، في بولونيا، في سلوفينيا بل حتى في البلدان الصغيرة مثل موناكو واندورة.

أوروبا: كفى أيها الأنذال الحقراء، أية متعة تحسون بها تهينونني بهذا الشكل؟ ابتعدوا عني، لا تلمسوني، أنا مصابة بأمراض مزمنة لا شفاء لها، أنا هي التي حملت الطاعون إلى مارسيليا، أنا التي نقلت الكوليرا إلى باليرمو والسعار إلى لندن، أنا التي نشرت التيفوس في بلجراد، جنوبا أنا مصابة باسخيلوس، شمالا بموزار، أما غربا فشكسبير حاضر في بغزارة، الشرق غوغولي، عيناي مريضتان بسيزان، عقلي مصاب بنيتشه، أما روحي يا سادتي فهي مصابة بدانتي، هل أنا ملزمة بأن أبقر بطني بسكين لأحشوه بالفرح؟

(يبتعد المحققون عنها كما لو كانت مصابة، يعبر جيش من المهجرين).

الجنرال: من يا ترى سيقبل الشعوب غير المعترف بها؟ من يقبل اللاجئين المنفيين المرابطين أمام القنصليات، على المراكب، وفي مراكز العبور المؤقتة؟ من سيؤسس دولة جديدة للاجئين الذين لا حق لهم في العيش الكريم؟ أخبروني.

المتسول: (وقد أبصر أوروبا) امرأة في عرض البحر.

(يقتربون منها ويساعدونها على الصعود إلى السفينة).

الأثري: مرحبا بك يا آنستي، إنها سفينة عتيقة خربة ولا نملك شيئا ذا قيمة نقدمه لك، فنحن فقراء معوزون ولا مؤونة لنا.

أوروبا: إلى أين أنتم ذاهبون؟ ما وجهتكم؟

رجل: إلى أي مكان، ولا وجهة لنا.

رجل من جماعة حليقي الرؤوس: لا حق لنا في اللجوء السياسي، لقد أقبلنا توا من سراديب الكرملين بأسرار سياسية نووية، ولا أحد يقبلنا في أي مكان ذهبنا إليه، كل ما نستطيع أن نقوم به هو أن نموت في انتظار ما سيحدث.

الجنرال: كنت جنرالا، تقدمت إلى كل القنصليات لطلب اللجوء السياسي، وكنا في ميناء دوريس آلافا ننتظر تأشيرة العبور، في الحقيقة أنا هنا خطأ معذرة، أنا لا أحسن النطق جيدا بلغتكم ولهجتي سيئة، ربما تعرفون نحاتا روسيا يقيم في باريس؟ لا تعرفونه؟ معذرة يا آنستي، لقد نحت بدون توقف في السجن العسكري وكنت مكلفا بحراسته، كان كل حجر يصير على يديه تمثالا، نحت بكل أظفاره، وفي كل جنبات زنزانته كانت هناك رؤوس منحوته، أرواح مخلدة لن تموت، ذات ليلة كنت نائما في غرفتي عندما دخل علي جندي وهو يصرخ: (النحات نيزفستني اختفى من زنزانته، رأيته طائرا نحو أوروبا الغربية ويحمل كل ما نحته).

يا للعنة! ينبغي أن أقبض عليه، هكذا قلت، ينبغي أن أجهز عليه وهو طائر في السماء محلقا.

أوروبا: كيف؟! هل كنت تعرف أبي؟

الجنرال: عرفت عن طريق المخابرات السرية فيما بعد أنه رجل رحل إلى باريس بفضل مومس لها شأن كانت تمقت الشيوعية، ولهذا السبب أفتش عنه، أريد أن أخبره أن الشيوعية انهارت ولم يعد هناك سبب لفراره.

أوروبا: لماذا كان في السجن؟!

المتسول: اسمعي يا صغيرتي، أنا متسول من برلين الشرقية، بدأت أتسول بعد سقوط الشيوعية، ماذا صنعت من أجلي اليوم؟ ماذا ستصنعين غدا؟

الأثري: تعالي يا آنستي، تعالي لتري بضاعتي، جئت مباشرة من فوكوفا، ولدي مجموعة منتقاة من الأعضاء البشرية جاهزة للاستعمال، هل يهمك هذا؟ أنظري: قلب بألف وخمسمائة دولار، كبد بثمانمائة، رئتان بخمسمائة.

أوروبا: كفى، سأتقيأ.

الأثري: من سيشتري بضاعتنا المسكينة؟ من سينقذ شعبنا؟ من؟

الجنرال: تعالي معنا يا آنسة، سنؤسس جيشا من الفقراء الجدد تكونين في طليعته، وسنبدأ نشيدا جديدا للثورة، السلام على الكتف، إلى الأمام تحركوا.

جماعيا: امنحونا ثلاثمائة وثمانين من لا شيء، امنحونا قليلا من الهباء، امنحونا عواصم بلا ايديولوجيا، نريد حبا جميلا، نريد حصة بسيطة من استبداد أموالكم، امنحونا جرحنا وتمزقنا، امنحونا قليلا من مال اليسار الدولي، امنحونا سعادة نيئة طازجة لا تساوي شيئا، شيئا، شيئا.

محاولة أوروبا الثالثة للخروج من الزمن.

أوروبا تدق باب بيكيت، يبدو هذا الأخير واقفا وقد وضع إحدى قدميه على كرسي، يتأمل ساهما ما حوله ويلهو بنظارته.

أوروبا (تدق الباب): سيدي بيكيت! (لا يجيب)، رد علي (بيكيت ينظر إلى ساعته): هل يوجد منفذ للخروج من سرداب التراجيديا الكونية هاته؟! (بيكيت غير مبال): هل أنتم آخر التراجيديين وبكم تختتم التراجيديا؟ (بيكيت يولي بعض الاهتمام): هل يمكن أن يعرف أي امرئ بعض الخلاص! ما نسبة حظه في ذلك؟ ثمانون في المائة! سبعة؟ واحد في المائة! كم؟ (لا جواب): أخبرني سيدي صامويل، قل، أخبرني بذلك بأي لغة تشاء، بالفرنسية مثلا، أنتم تكتبون بالفرنسية! أليس كذلك؟! قولوا لي ذلك باللغة الانجليزية التي تلتهم الكرة الأرضية، أخبروني بلغتكم الأم، أنت ايرلندي فيما أظن، لماذا لم تكتبوا بهذه اللغة المنسية؟!

(بيكيت يوشوش قليلا ثم يغني أغنية ايرلندية قديمة)

بيكيت: لن يوجد ثلج في أي مكان، ولن تهب ريح الشمال الشتوية الآن، سيغلي جحيم الأرض وينعتق الإنسان، لن يتعذب الإنسان بعد الآن، وسينتهي عصر القتل والنسيان، أنا لست من أوعز بالطغيان.

المشهد السادس: عيون نيتشه، روح غوغول، دموع نيزفستني
نيزفستني يصغي إلى وصايا الجنرال ويشرع في البكاء.

إيريبا: هل ستصمت أنت أيضا يا نيتشه، أم تتصنع ذلك؟! نيتشه بلا عينين! لا يرى! مستحيل! هل تعلم أنك جئتني في الحلم وداعبت أذني بكلامك الساحر؟! خذ عيني بأصابعك، اقتلعهما وخذهما (ينظر نيزفستني بعينين دامعتين): اخبرني بأنباء حقيقتنا لنرقص، صف لي الأشباح المخيفة، صف لي غضبك التراجيدي، كركر على مسامعي مثاليتك، صف لي مطاردتنا للحقيقة، هل الحقيقة في نظرك، مطاردة للفرح؟! نيزفستني، ماذا بك؟ لماذا تبكي؟! لا تكن سخيفا (نيزفستني لا يتحرك وقد داهمته علامات الأسى): تعقل، إنها لعبة، هذا كل ما في الأمر، مجرد لعبة لأجعلك تحس بما يجري حولنا، كلمني، أنا ضائعة، تكلم، تكلم، تكلم، لا تهرب، أنت رفيقي الوحيد، أنت أكبر أعدائي، وأنت الغريب الذي أدعيه، أنت إلهي الجلاد، تكلم، عد، عد بكل أوجاعك، بكل دموعك تسيل مدرارا مثل سيل هادر، كلمني، لقد سئمت كل هذا الصمت، عد، عد يا إلهي الغريب، يا وجعي، يا فرحي الوحيد! عد يا نيزفستني، سأعود بك إلى موسكو وأسلمك إلى السلطات الروسية (يفرك نيزفستني يديه).

إيريبا (تخاطب تمثال غوغول): قل لي يا نيكولاي فاسيليفتش غوغول، هل يمكنك أن تقرضني كلماتك كي أفهم؟! ماذا يعني هذا النداء الذي يتبلس روحك؟! ماذا تعني هذه الدموع التي توسوس لي بلا توقف؟! أية نبوءة هاته؟! ياروسيا! يا بلد الآفاق المشعة السامية التي لا يعلمها أحد من سكان الأرض! نيزفستني! إذا كنت لا تزال تحبني فخذ هذا المسدس وأطلق رصاصة في رأسك. (يدخل ممثل الصليب الأحمر الدولي، فتخاطبه): ماذا تفعل أنت هنا؟! كان عليك أن تذهب قبل الآن!

الممثل: معذرة، علي أن أجري بحثا دقيقا وأفتش شقتك، تحت السرير، تحت أرضية الشقة، تحت الجدران، والمخدات والتماثيل وتحت الموائد والكراسي، من يخفي التمثال الثمين الذي كان ينبغي أن يعرض غدا في متحف اللوفر؟! علي أن أجده فورا.

إيريبا (تخطو نحوه): يا سيد...

الممثل: اسمحي لي سيدتي بأن أخبرك... لا تقولي شيئا، أرجوك، كلماتك تجرحني عميقا.

المشهد السابع: رقصة الفالص الأخيرة لأوروبا

المهرب: وأخيرا، هل أنت على استعداد؟! أيها الراقصون، إلى الحلبة! ليس لدينا وقت لنضيعه.

أوروبا: راقصون؟! لا رغبة لي في الرقص.

الجنرال: أنستي، لا تناقشي، سترقصين معي، ليبدأ العزف، سنرقص رقصة شعبية ألبانية.

(يجذب أوروبا إليه بالقوة ليراقصها).

أوروبا: أتركني أيها الوحش القذر.

المتسول: هكذا هو، وحش، يجهل كل شيء عن حسية رقصات ستراوس الفالصية، أيها العازفون!

أوروبا: مهلا سيدي، فسروا لي ما يجري.

الأثري: إنه لا يهتم بالسياسة، وهو هنا لأسباب مالية صرفة، هكذا هو وهذا كل ما في الأمر، الحرية باهظة الثمن، وأنا نفسي بعت قبل لحظات آلاف الجثث اليوغوسلافية، ولا أملك ما أستطيع به أن أدعوك لشرب كأس من الخمر، أيها الموسيقيون، اعزفوا لنا لحنا صربيا (يجرها إلى الحلبة).

أوروبا: دعني.

رأس حليقة: ميلايا، داراغايا، دييفوشكاميا، أنا مكلف بأصعب مهمة على وجه الأرض: إنقاذ شعبي، عليك أن ترقصي معي وحدي ولا أحد سواي.

أوروبا: دعوني، ستعرضونني للموت.

المتسول: من أجل الموت لا شيء يفوق الحنين الطافح إلى رقصة تانجو! مايسترو، بليز، تانجو!

الجنرال (للمتسول): هيا، اغرب عن وجهي، لا أريد أن أراك مرة ثانية تلمس هذه الفتاة، رائحتك كريهة.

المتسول: أرفض الحديث مع عسكري لأسباب صحية.

الجنرال: اغرب عن وجهي وإلا ذبحتك مثل خروف.

الرأس الحليقة: أنا من يصدر الأوامر هنا، لقد أحضرت في حقائبي رؤوسا نووية من غواصات ومركبات فضائية، وأنا من سيرقص الرقصة الأخيرة مع هذه الفتاة؟

الأثري: اسمع يا حليق الرأس، لن تخيفنا برؤوسك النووية، إنني أضع اللمسات الأخيرة لحرب أهلية عالمية.

المتسول: كفى يا سادة، تثيرون الضحك، أنا ألماني، انهزمت، هل تتذكرونني؟ هل تتذكرون حريق الرايخستاج؟ أبواب براندبورج؟ نورنبرج؟ عذراء الفولاذ؟

حليق الرأس: أجل، أتذكر لينينجراد، أتذكر ثلج سيبيريا الأحمر وثمانية ملايين من الروس القتلى.

المتسول: وأنت يا رفيق، ماذا فعلت؟ أفنيت شعبك عن آخره من أجل الشيوعية، والآن أصبحت بلا شعب ولا شيوعية.

الجنرال: أما أنت فقد نسيت أمر معركتك الدموية (لأوروبا): تعالي يا آنسة، سأفضي إليك بسر: إننا سنرقص مرة ثانية نفس الفالص.

الأثري: وأنا؟ ماذا سأفعل كل هذا الوقت؟ هل أرقص مع ظلي؟

حليق الرأس: لا ظل لك، تذكر انك مصاص دماء.

الجنرال: كفى، ستموت، يا للفتاة المسكينة!

الأثري: انها أبدية، لا تموت ولن تموت بعد الآن! (يلقي بها إلى حليق الرأس).

حليق الرأس: أي والله، أبدية، إنها أبدية مطلقا! (يلقي بها بين يدي المتسول).

المتسول: تستطيع أن ترقص مدى الدهر! (يلقي بها إلى الأثري).

الأثري: لم تبدأ رقصتها إلا حديثا! (يقدمها إلى الجنرال).

الجنرال: إنها لذيذة إلى حد أنها تغري بأكلها.

(يراقصها وهو يعضها ويفترسها، لحظات وتتخلص منه بحثا عن منفذ، كل الراقصين يطاردونها، وتنتقل من هذا إلى ذاك، في ارتباك موسيقي للعديد من الرقصات المتناوبة، ثم تسقط على الحلبة عارية، متعبة، موشومة، يحيط بها الراقصون الذين لم يتعبوا).

المحاولة الرابعة لأوروبا للخروج من الزمن.

أوروبا: أماه! (صمت): أماه (صمت): ماذري! موذر! مايكا! ماتكا! أمي الصغيرة!

(تظهر عدة رؤوس لأمهات مختلفات ينتمين إلى حقب مختلفة)

الرأس الاول: هأنذا، قولي: يا ابنتي!

أوروبا: لا، أبدا، لست أمي!

الرأس الأول: أنا أم جدتك التي كانت حفيدة أخت أم التي كانت قبل أن تكون أم...

أوروبا: كوني أم من تشائين، لكن أخبريني كيف أتخلص من هذه المأساة؟!

الرأس الاول: عليك أن تبحثي عن أصلك الأول، لأن كل التراجيديات لها أمها، أنا رأس الاسكندر الأكبر التي تخاطبك. أعتذر إليك، كان ابني يريد أن يكتسح العالم، لكن لماذا اكتساح العالم؟! ما الجدوى؟!

الرأس الثاني: أنا رأس أم الامبراطور الروماني الأخير! قدمي اعتذاراتي رجاء إلى كل الشعوب التي قتلت بالجملة في إطار الامبراطورية!

الرأس الثالث: أنا رأس أم الامبراطور البيزنطي، أقدم التعازي إلى كل الضحايا والموتى!

الرأس الثاني: رأس أم شاركان، معذرة!

الرأس الأول: رأس أم الامبراطور الهنغاري، معذرة!

الرأس الثاني: راس أم قيصر كل روسيا، معذرة!

الرأس الثالث: رأس أم نابليون، معذرة!

الرأس الرابع: رأس أم دراكولا، في الضفة الأخرى لنهر الدانوب.

الرأس الأول: رأس أم البابا، أنا التي وضعت قداسته صفحا!

الرأس الثاني: ديفوشكاميا، أرفع إليكم طلب الصفح أمام البشرية لميلاد ستالين، لعمليات التطهير والمعتقلات والكولاج معذرة!

الرأس الثالث: أي مصير كانت ستعرفه أوروبا لو لم ألد أكبر وحش خرج من رحم امرأة: أدولف هتلر، أرجو المعذرة!

أوروبا: أماه، أين سأتجه لأطلب التخلص من هذا الزمن الذي يقبع في داخلي؟ هذا الزمن الذي يوجد خارج نفسي؟! من هذا الهباء الذي اسمه التاريخ؟! وسقطت فيه مرغمة، من سيدلني: الرهبان؟ علماء الفلك؟ الأنبياء؟ الثوار؟ الرجعيون؟ الوطنيون؟. القابعون في الوحل؟ الجياع؟ المحسنون؟ رجال المافيا؟ المنظمات الانسانية؟ المعطلون الذين يكتسحون العالم بالملايين؟ من سيوقظ الأمل مجددا؟!

الرأس الرابع: يبدو لي هذا ضربا من ضروب التراضي!

الرأس الأول: التاريخ الكوني يشبه قاعة مستشفى كبيرة تحتوي واحدا وعشرين سريرا.

الرأس الثاني: أغلب النزلاء ماتوا قبل الأوان.

الرأس الثالث: بعضهم في حالة رمق بطيء بين الموت والحيان، أبرز النزلاء، أعني أوروبا، ضحية مرض تقاومه طبيعتها بشجاعة.

الرأس الرابع: لكن بلا جدوى للأسف! الأطباء يعلمون أن أيامها معدودة.

الرأس الأول: يتعلق الأمر فعلا بكائن منذور للموت، وهذا الموت يقودها إلى ضعف قوتها الجسدية التي يبدو أن السياسة تقف عاجزة.

الرأس الثاني: كل ما يمكن أن نقوم به هو أن نحتسب الأيام المتبقية لها ونعرف كيف تستغل، تجنبا للتسرع مع قبول مصيرها المحتوم.

أوروبا: لا، لا اقبل هذا المصير! أين هي السرة التي تتحدثون عنها؟! سأوقظ الموتى وأقسم ثروات هذه المقبرة الأغلى في العالم، سأنظم ثروة جديدة ضد استبداد المال، أحضروا لي الأسرة الأخرى، أريد أن أراها، يا أملي الأخير! تختبئ إنني أراك من بعيد، أحس الدم الذي لم يسل بعد، أجلس على صخرة الشك وأندب ما سيأتي من المآسي!

الرأس الثالث: إنني من بلد ينفق فيه بعض الأشخاص في عطلة الأسبوع الواحدة ما يفوق نفقة مليون شخص في السنة، أعتذر لكم.

الرأس الرابع: وأنتم تشاهدون هذا الحفل وتتفرجون هناك ألفان وخمسمائة شخص سيموتون في جهة ما من العالم، إنها رأس أم متفرج هي التي تحدثكم.

الرأس الاول: يا للجبن، عزاؤنا الوحيد! إنها رأسنا جميعا تتحدث! رأس أمنا!

الرأس الثاني: إنها رأس أم دائرة ثوار هي التي تخاطبك، ثورة جديدة ستنبثق غدا من أوعية القلق الكوني، تجمع بين الضباط الروس وبطالة فرنسا وموتى البوسنة ومنجمي انجلترا، والاثني عشر مليونا من العمال السريين في أوروبا الغربية والستين مليونا من العمال المقنعين في أوروبا الشرقية، غدا أو فيما بعد، بعد غد، هذا أكيد!

أوروبا: أماه! أين؟! أين أنت يا أمي الصغيرة؟!

المشهد الثامن: كانتور يقود إيريبا في المتاهة

يخرج كانتور من طرد بريدي في شكل رزمة وقد ارتدى بذلته وقبعته السوداء المغبرة.

كانتور: مساء الخير سيدتي، هل يمكنك أن تشرحي لي ماذا أفعل هنا؟ حضوري هنا غلط فظيع سأصححه الآن فورا، اسمحي لي أن أسلم عليك، لا وقت لدي، تركت روحي في فلورنسا في غلاف بلون السماء الزرقاء.

إيريبا: كانتور، هل تستطيع مساعدتي على العثور على ابنتي؟

كانتور: بدون شك أكيد أنني سأساعدك، لكن دعيني أشرح لك أولا: إن اكتشافي فضاء جديد يوجد خارج الزمن، ولكي يسري مفعول هذا الاكتشاف ينبغي إعادة خلق الموتى من قبل أشخاص أحياء، يرزقون، وأن يتسرب الزمن الماضي إلى الحاضر، هل تتبعينني؟

إيريبا: انتظرني، يا كانتور، أصبر علي قليلا لأجمع بعض أغراضي وأرافقك.

كانتور: الأشخاص الذين سنلتقي بهم فارقوا الحياة هم أيضا، لكنهم قادرون على الحركة والكلام، سنرحل من هذه التجمعات المفتعلة ومن مظاهر الاحتفال التي لا علاقة لها بأي مسرح.

إيريبا: نيزفستني، يانيزفستني، سأذهب يا حبيبي، تعال، اركض ورائي، سأنتظرك هناك معذرة، أنا مرغمة على الذهاب، علي أن أعثر عليها.

ممثل الصليب الأحمر الدولي: إلى أين أنت ذاهبة يا سيدتي؟! لا يمكنك الذهاب الآن! أنت لا تمتلكين سوى خمس وخمسين دقيقة لانهاء الترميم! سيدتي! الرئيس هو الذي سيدشن المعرض بنفسه!

إيريبا: ابتعد من طريقي ودعني أمر، كانتور، أين أنت؟ كانتور؟ انتظرني.

المشهد التاسع: الوجه الحقيقي للتماثيل

نيزفستني تعبره كل تعاسات أوروبا، يصمت نيزفستني طويلا، ثم يحاول بكلتا يديه أن يفتح فمه كما لو كان يفتح بابا للجحيم، وفي نهاية الأمر يتمكن من التفوه بكلمات ويردد نغمة اسطورية.

نيزفستني: ماذا يجري هنا؟ تبكين مرة أخرى؟! تصرخين من جديد؟! تسقطين؟! تبحثين عن السعادة مرة ثانية؟! سألقي بكل هذه التماثيل، وبكل زخارف ونياشين تفاؤلي السمج، وسأكنس أرضية هذه الحلبة، أريد أن نبقى وحدنا، وحدنا، وحدنا أريد أن أرى كيف يتصاعد الغبار في الخواء، أريد أن أراك مثل لوحة في لون سماء روسيا وقد سقطت على الأرض جريحة، ممزقة، حبيبتي، حبيبتي وحدي، تعالي ياربتي، لقد أرديت الصمت ميتا، قتلته، تعالي إلى جريحة عارية وذوبي صخرة غيابي، إيريبا! زوجتي الحبيبة! أريد أن تعودي ويتراجع الزمن إلى الوراء، أريد أن تظلم كل الأشياء، يا شمسي السوداء، أنت الخلاص، أنت ثورتي في حال الحزن، أنت مرممتي، سعادتي القادمة مع رياح سمرقند، أريد أن أجهز على كل الأساطير الخفية وألقي بها في هاوية، حيث سأحبك ثانية.

(يتجه لإلقاء كل أكياس المنحوتات لكن هذه الأخيرة تتحول إلى وجوه تهدده).

حليق الرأس: رأيت ابنتك بجوار كنيسة ماريا مات بوجيا في موسكو، كان هناك حشد من الجياع يصرخون: (سينتهي بنا المال إلى بطالة تنتظر قطار الجحيم؟) الحكومة نزلت بدباباتها إلى الشارع، لكن ابنتك لم تتحرك من مكانها، فمرت الدبابات على

جسدها، وكان وجهها تغطيه الدماء، حاولت إنقاذها، لكنها كانت قد تمزقت إلى ألف شلو: الروس أناس لا وقت لهم.

المتسول: امنحوني ثلاثمائة وأربعا وعشرين من لا شيء، امنحوني قطعة من هباء، امنحوني عواصم بلا ايديولوجيا، امنحوني نسبة مئوية من استبدادكم المالي، امنحوني تمزقي، امنحوني بورصة صوت يسار العالم، امنحوني كل ما تملكون، امنحوني لا شيء، لا شيء، امنحوني فرحا نيئا، لا يساوي شيئا، شيئا، شيئا.

الأثري: أعطيك قلبا ثمنه ألف وخمسمائة دولار، كبد بثمانمائة إذا شئت، أو رئتان بثلاثة آلاف وخمسمائة دولار أعطيك..

الجنرال: انجلترا، أيه انجلترا؟ سأدمرها وأدمر ايرلندا وسكوتلاندا معها، فرنسا! أيه فرنسا! سأفجر فرنسا وأفجر مستعمراتها التابعة لها، البنلوكس، أيه بنلوكس؟ سأذهب لأتبول هناك، ألمانيا؟ سأنظم مذبحة كبيرة في البندستاج وأجند ملايين من جياع كلكوتا لبناء جدار كبير حول كل ألمانيا الموحدة وأضع في أسفله كل المتفجرات النووية الروسية، وبعد ذلك سأذهب لأبصق على إيطاليا، وأقاتل إلى آخر جندي! أنا من يصدر الأوامر هنا: انتباه!

المتسول: تريد أن تغير على وطني! يا لك من جنرال تثير الشفقة! هل تحسن الغناء؟

الجنرال: لا.

المتسول: يريد أن يخوض الحرب ولا يعرف الغناء!

الجنرال: أنا أمقت الناس الذين يغنون، صربيا تحتضر وأنا ملزم بالغناء؟

المتسول: لقد غنى جوته الأغاني الصربية، أيها الجنرال المغفل، أنت لا تعرف حتى أغاني شعبك!! انظر إلي، أنا من ألمانيا، أتسول في أي مكان والملايين من الناس الذين قتلتهم الجيوش الألمانية تضطهدني دائما، يا لك من جنرال تعس، عليك أن تجد علاجا لنفسك، عليك أن تغني.

الجنرال: لن أغني أبدا!

حليق الرأس: غن، بسرعة، لا وقت لدينا، علي أن أجد قروضا دولية لانقاذ شعبي، يا له من جنرال عجيب!

المتسول: اسمع: يا ملائكة الكنائس.

كسري جبص تصاويرك.

واخرجي جماعيا لتأخذي روح من يريد خراب أوروبا.

ادخلي سراديب هذا القرن

الأثري: هاك يا جنرال أعضاء حية، خذ هذه الرئات، خذ هذا القلب، خذ هذا الكبد، خذ كل ما تشاء، أبيع أعضاء فوكوفار، المدينة التي نزعت البارحة من الأرض غرنيكا الجديدة.

حليق الرأس: كل شيء ينسى، لكن لا ينسى الشيء كله، كيف يمكن أن تصدقنا المنظمات المالية الدولية، ومن أين لها القدرة على ذلك؟! ماذا عساني أقول لحكومتي؟! ماذا سأقول في الساحة الحمراء؟! من سيقطع رأسي الحليقة؟! أسألكم أنتم يا أهلي الروس، يا إخوتي وأخواتي؟ من هو من؟! وماذا ينبغي أن أفعل لأنقذكم؟!

الجنرال: لم تنته الحرب بعد، بل لم تنته بما فيه الكفاية، لم تقبر وتظل غير مكتملة، هذا ما ينبغي أن تقوم به: عليك أن تحارب!

المتسول: (يخرج من جيوبه قصاصات أوراق): هذا كل ما أملك لأقاتل به: أشعار نيبلونج، كلمات هولدرلين وهيرمان هيس، موسيقى بيتهوفن ومحسنات توماس مان البديعية هيا.

غنوا حتى لا تتقاتلوا فيما بينكم.

يا طائر العطش،

من غياب هب فكرنا، أحضر لنا قطرة ماء واحدة.

قطرة واحدة من البحر الميت

وحدنا في الحب.

الجنرال: لو أن السيد نيزفستني يتذكر من أين جاء، فلن يستطيع أن يجهل ما يحدث هناك الآن!

نيزفستني: أماه! أخبريني، أخبريني يا أم ...، ماذا اقترفت لأجد نفسي في هذه العزلة والأشباح تجوس في ذاكرتي الموحشة!! أصبحت معبرا تتسكع فوقه كل عذابات أوروبا، عزلتي الهجينة ستنفجر، وستتناثر عيناي، أصبح قلبي مخزن التزامات جديدة، قولي يا أمي، مايكا، موذر، ماتكا، من سيدلني على تحفي وآثاري المجهولة التي ضاعت؟! من سيجد مأثرتي العسكرية من أجل السلم؟! خلصيني، دليني في تباريحي! هأنذا أموت وحيدا، مجهولا، ضحية ما صنعت بيدي وأبدعته، ضحية دائي المزمن الذي لا يشفى.

ممثل الصليب الأحمر: أنت هو الذي سرقت التمثال! أليس كذلك؟! أنت أيها الغريب المسكين الذي لا أوراق ولا وثائق تدل على هويتك، سأتابعك في المحاكم الدولية، أنا هو راعي الفن، وينبغي أن تعاقب بشدة، سألتزم بذلك، أعدك أنني سأتكفل بذلك.

نيزفستني: بما أن الإنسان أقل قيمة لديك من تمثال، سأتحول إلى تمثال، أنحت تمثالا لي بنفسي وأقدمه إليك هدية.

المشهد العاشر: يا امرأة وضعت فيها كل أملي ورجائي

إيريبا: كانتور، أين أنت يا كانتور؟!

ممثل الصليب الأحمر، سيدتي، أرجوك، أين التمثال؟

إيريبا: أي تمثال؟!

الممثل: التمثال الذي ضاع!

إيريبا: التمثال الوحيد الذي يمكن أن تشاهده هو أنا!

الممثل (حائرا): سيدتي. أنت. التمثال المفقود كانت له قدمان جميلتان، كانت له أرداف رائعة، كان له نهدان مكتملان.

إيريبا: (تمزق فستانها كاشفة عن جسدها): هل هذا يناسبك؟!

الممثل: سيدتي، أنا يتيم، لم يسبق لم أن مسست نهدي امرأة، نشأت وترعرعت في ملجأ أطفال ضائعين، وفي الردهة كانت هناك تماثيل تعودت على محبتها، كنت أهيم بها كما لو كانت أسرة لي، أحد هذه التماثيل كان امرأة، وكان آية في الجمال! وكنت أعتقد أن تلك المرأة هي أمي، مسخها ساحر في صورة تمثال، مساء كان ذلك حلما، وفي الصباح يعذبني الجحيم، كانت أمي تكشف نهديها للجميع، للغرباء، للسريين من اللاجئين أنفسهم، ولغير الأسوياء، هكذا كنت أتصور، وكنت أحس نفسي مبعدا، إحساس لاحقني عدة سنوات وتحول إلى ألم عميق، أرجوك سيدتي، تدثري، فقد يراك أحدهم.

إيريبا: لكن.. ماذا تريد في نهاية الأمر؟!

الممثل (بلهجة جافة): احضري لي التماثيل!

إيريبا: أية تماثيل؟!

الممثل: التماثيل التي أحضرتها إلى بيتكم.

إيريبا: لا تماثيل لدي.

الممثل: مجرمة! سأقتلك.

إيريبا: أنا لست مجرمة! أنا رومانية!

الممثل: أنت عاهرة لا قيمة لك!

إيريبا: لماذا؟

الممثل: أريد التماثيل فورا!

إيريبا: لا أعرف أين هي، ولا أريد أن أعرف!

الممثل: كانت في بيتك ووقعت وصل استلامها بنفسك! لا تقولي بأن...

إيريبيا: أنا لم أوقع على أي شيء!

(يظهر دانتي وقد ارتدى ثياب عصره).

Odonna in cui la mia speranza vige.
E che soffrosti per la mia salute.
In inferno le tue vertige.

إيريبا: (فزعة): دانتي! دانتي حي يرزق!

(يقترب دانتي من إيريبا ويضمها إلى صدره)

إيريبا: جئت لمساعدتي؟! دانتي، أية أخبار لديك؟

دانتي (وهو يتكلم يقدم إليها ثوب ابنتيها):

Se nuova legge non ti toglie
Memoria o uso alla moroso canto
Che mi solea quetar tutti mur voglie

إيريبا: ثوبها! دانتي! يشبه ألق الشمس! دعني ألمسه! أين هي! أين تختفي! أجبني!

دانتي: ابنتك هناك بعيدا في السماء! في الدرجة الثالثة من مواقع النجم!

إيريبا: تريد أن تقول بأنها.. لا، ابنتي الصغيرة، وردتي التي انزعجت وهي في أتم يناعتها، لا، أكره حياتي وأحس أنني شخت ألفي سنة!

موزار (يدخل ضاحكا): لا شيء يثير الضحك مثل المأساة لدى البشر! سيدتي! كفاك بكاء، ماذا كان عساني أقول يوم دفعني عندما رميت في المقبرة العامة؟! لم يكن هناك سوى ثلاثة أشخاص رديئين وثانويين، ولم أكن بعد قد توقفت عن قيادة معزوفة صلاة لراحة الموتى، هيا! استبشري، ابنتك ستعود ثانية!

إيريبا: موزار، لا تكن قاسيا!

موزار: لكن سيدتي، أنت لا تستسلمين، والموت أمامك تافه لا قيمة له، أتذكر ليلة موتي عندما جاء وقال: (أنا لو تجيب، مدير دير فالصيح ستوباخ، أطلب منك قداس صلاة لراحة الموتى في صيغة ري ماجور (يضحك وهو يغني) وقعوا هنا!.

(سيدتي، لا يهمني، عقدك، اذهب ولا تعد، لا أخاف الموت اللعين، ما الذي يستطيعه الموت أمام موهبتي؟ قلت له. (يضحك): ها أنت ترين! أنا لا أموت! (يضحك)، ابنتك هي موهبتك (يخرج قبعته): انظري!

إيريبا: قبعتها!؟ موزار، أين عثرت عليها؟!

موزار: في الجنة!

إيريبا: احملني إلى الجنة التي تتحدث عنها.

موزار (ضاحكا): ما رأيك يا عزيزي دانتي؟!

دانتي: لا تتسرع يا عزيزي موزار، لنعد بعد خمسة قرون!

إيريبا: هو الوقت الذي يكفي لممارسة بعض الجنس، رمشة عين. (ينسحبان مباشرة).

ممثل الصليب الأحمر الدولي: الثروة العالمية تهرب، ماذا سأقول لرئيس الصليب الأحمر الدولي؟! ولرعاة الفن وللأمم المتحدة ولوزير الداخلية؟! (يتجه صوب إيريبا): أنا المسؤول، عليك أن تجدي التماثيل، بما في ذلك التمثال الضائع وإلا افترسوني نيئا (تنظر إليه): سيدتي. لا تقولي شيئا، كلماتك تجرحني عميقا.

المشهد الحادي عشر: تقسيم أوروبا

أوروبا مستلقية، فاقدة الوعي، على الأرض، تحيط بها طيور ضخمة تفترس أحشاءها، يدخل جامع الأعضاء البشرية الأثري وقد أمسك

بثلاجة صغيرة، يطرد الطيور ويقفز لينتزع قلب وكبد ورئتي أوروبا، ويضع ذلك في الثلاجة ثم ينصرف، يدخل عالمان مختصان في الجماجم، يقتربان من أوروبا ويبدآن في فحص جمجمتها.

العالم المختص الأول: يمكنني أن أدلي، بناء على شكل الجمجمة، بفرضية اننا إزاء كائن بشري أنثوي، يعود تاريخه إلى الألفية الثانية.

العالم المختص الثاني: اسمحوا لي أن أعبر عن بعض شكوكي بصدد فرضيتكم، فهذه الجمجمة يعود تاريخها نوعيا إلى عصر ما قبل المسيحية.

العالم الأول: أجل، لكم الحق في هذا، أيها الزميل العزيز، غير أنه ينبغي أن تتأملوا طريقة تمفصل الفكين.

العالم الثاني: غريب، فعلا هذا غريب، ينبغي أن نحلق لها الجمجمة لنرى كيف تتصل العظام وتلتحم: عظام جبهتها، وعظمة الجدار، وعظمة الصدغ والقفا ما رأيكم؟

العالم الأول: إنها حالة مثيرة للاهتمام، إنني أتحرق شوقا للكشف عن الأعضاء الداخلية وعن المخ.

العالم الثاني: سيدي، أقترح أن نحمل هذا الاكتشاف العجيب إلى مختبرنا بهدف أن نتمكن من القيام، في حرية تامة، ببعض التجارب.

العالم الأول: نعم، نعم، لدينا الآن موضوع دراسة يغري بشكل لا مثيل له.

العالم الثاني: إن الجمجمة أو علم الجماجم سيقوم بقفزة كبيرة إلى الأمام.

العالم الأول: سنرسل هذا الكشف الغريب إلى متحف الإنسان.

العالم الثاني: سنحتفظ بها في شكل مومياء، ونكتب تحتها العبارة التالية: أمو ترانز إيستوريكوس، وجد في نهاية القرن العشرين في متاهة ولها وجه إنسان.

(ينسحبان ضاحكين وهما يحملان جسد أوروبا).

المحاولة الخامسة لخروج أوروبا من الزمن.

تنهض أوروبا وينهض ظلها، تتحدث ويتحدث معها الظل: إنه حوار ذاتي وأخير قبل النهاية.

أوروبا: (لأن ما أطلبه منك هو هل شاهدت العالم؟).

أنا: (لأن ما نقوله حين نرى.. هو أننا لا نستطيع أن نجده).

أوروبا: من هي الفتاة التي تحدثني هكذا..

أنا: إنه ظلك هو الذي يحدثك هكذا..

أوروبا: هذا يعني أن أنا هو الذي يحدثني أنا؟

أنا: نعم.

أوروبا: إذن، قل لي من أنا التي تحررت من جسدي وحرمت من روحي، قل لي هل سبق لي أن تصورت لأحد في ذهنه وولدني؟ أين ولدت؟ هل كبرت ووجدت؟

هل شخت؟

أنا: لم تولدي قط، كنت طيرا خفيا لا يرى، يطير خارج الزمن، خاصة في دماغي!

أوروبا: لدي ماض إذن! هل أستطيع بيع الماضي وشراء جزء من المستقبل؟

أنا: ماضيك لا أحد سيشتريه، والمستقبل باهظ الثمن، لا يقوى أحد على شرائه، غال عليك، وخاصة، على أناي المسكين!

المشهد الثاني عشر: فاتورة كشف حساب لأعضاء أوروبا الداخلية في السوق السوداء.

نيزفستني: من؟

جامع التحف الأثري: أنا.

نيزفستني: هل من جديد لديك تريد أن تقوله لي؟

الأثري: لا.

نيزفستني: لماذا جئت إذن؟

الأثري: جئت لأسلمك شيئا.

نيزفستني: ما هو؟

الأثري: ابنتك.

نيزفستني: تسخر مني؟

الأثري: ليس ضرورة.

نيزفستني: أرني إياها فورا، أريد أن أراها!

الأثري: عليك أن تدفع.

نيزفستني: أنت تعلم أن لا مال لدي.

الأثري (صارخا): والشعب الصربي؟ كيف سيسير نحو التقدم بلا مال؟ ملايين من الناس ينتظرون على أحر من الجمر نتائج عملياتي التجارية.

نيزفستني: أين هي؟

الأثري (كاشفا عن داخل ثلاجته اليدوية وفيها أعضاء أوروبا): هنا.

نيزفستني: (مخاطبا الثلاجة) أوروبا، حبيبتي، يا بلد دمي، هل أنا أحلم أم أراك بالفعل؟

كيف جئت إلى منفاي؟ من الذي حكم علي بمثل هذه الأحلام؟

الأثري: إذا لم تدفع فلن تأخذ أبدا أعضاء ابنتك الحية.

نيزفستني: أوروبا، حبيبتي، دمك يصرخ في عروقي (يبصق في وجه الأثري).

الأثري: الثمن هو مائة وخمسة وثلاثون دولارا في السوق السوداء،

ثلاثة آلاف بالعملة الألمانية، مليون ومائتان وثمانون ألف روبل، سباسيبا، من سيؤدي الثمن؟!

نيزفستني: اخرج، اذهب أيها القذر!

الأثري: وماذا سأفعل أنا بهذا؟

نيزفستني: تستطيع أن تقوم بعمل خيري، أو تقدم هبة إلى مستشفيات الأطفال الذين يعانون، أو ترسل ذلك إلى أطفال العراق والأكراد ورومانيا أو ألبانيا، جيورجيا، صربيا، أو إلى أطفال كرواتيا، ليتوانيا، أوكرانيا، روسيا، الشيلي، الأرجنتين، حيثما تشاء،. أجل ابعث، افعل ذلك، سجله، ازرع في، في أي مكان من جسدي، كل أحلامي- تماثيلي- لغاتي- أطفالي- أنهاري- ثقافتي- بلادي اللابلادي، انسني واسمع كلماتي: لقد دفنت، خلال عشرة أعوام، الجمل الأيقونات لأفكاري، دفنت صور صمتي المعلقة على الجدارات وأرى اليوم ما ضاع مني، ابنتي! زوجتي! أعمالي الفنية! ذاكرتي! لم تعد لي ذاكرة! لا أعرف إن كنت حيا أو ميتا.

لا أعرف هل أحدثك أنت أم أحدث نفسي؟! لا أعرف أي لسان يلتهمني وبأية لغة؟! هذا الالهام العاهر ألقى بي في الوحل، وأريد أن أتخلص منه، أريد أن أقيم محفلا للروح وأكتسح العالم بكتائب متعددة اللغات، بأمر مني، وبأرتال من داخلي، يا إلهي! سأهزمك بكل فصائلك الملائكية، وأعطيك أمري الروحي.

(يدخل في جدبة عدة لغات ممكنة، ويجسده بشكل ما يفكر فيه)

هأنذا، هأنذا أنحت نفسي بنفسي، حرا، مغرقا في السرمد، حاميا نفسي من كل قيمة جمالية عابرة، أنا نموذج حي وطبيعة ميتة، أحلق فوق الهباء، أنام واقفا وأترك فمي مفتوحا، وعوض أن أصرخ، أنظم ثورة غرباء الجبص!

ممثل الصليب (حائرا): سيدي الغريب، أين هي زوجتك! أين المنحوتات؟

نيزفستني: لقد أنهيت نحت نفسي بنفسي، وأقدم إليكم تمثالي هدية!

(ويخرج الممثل مسدسه ويطلق النارعلى التمثال، الجبص يلطخ بالدم)

المشهد الثالث عشر: روح أوروبا بين الخفة والضجر

نيتشه: ألا تعرفون أين مضت تلك السيدة؟

غوغول: أية سيدة؟

نيتشه: السيدة التي كانت ترمم التماثيل وكانت تريد أن تمنحني عينيها!

غوغول: لا أعرف!

نيتشه: لقد أثرت في رغبتها البريئة بخصوص السعادة.

غوغول: لا أعلم ما الذي يجمع بين تلك السيدة وبينكم، أما فيما يخصني أنا، فأنا سعيد، ويخيل إلي أنني في روسيا: أمام عيني الآن موظفونا، ملاكنا، ضباطنا، فلاحونا، مساكنهم الخشبية السوداء، باختصار: إنني أرى بأم عيني روسيانا الأرثوذوكسية برمتها، وأضحك عندما أتذكر أنني أكتب (الأرواح الميتة) في باريس، لدي روح ميتة لهذه السيدة، وأنا في انتظارها.

نيتشه: الأمور الكبيرة ترفض أن نسكت أو نتحدث عنها بعظمة تعني الاستخفاف والبراءة.

غوغول: هل تعلمون أن رئيس لجنة الرقابة في موسكو يعترض بشدة على صدور (الأرواح الميتة)؟، لقد كان يصرخ: (كيف؟! لن أجيز هذا، الروح لا تموت، والأرواح الميتة لا وجود لها، إن المؤلف يهاجم عقيدة خلود الروح).

نيتشه: رغم ذلك، فتلك حقيقة، وقد اتخذت كل الاحتياطات في مواجهة ضيق الأفق الألماني كي أتحمل هذا التشاؤم الأقصى وأتجنب وخيم العواقب، هل كان علي أن أجد رأيا مخالفا؟ ربما أعرف أفضل من غيري أن الإنسان هو المخلوق الوحيد المنذور للضحك، فهو الوحيد الذي يتعذب إلى حد أنه كان ملزما بابتكار الضحك، والحيوان الأكثر حزنا وكآبة هو الأكثر جذلا، كما ينبغي له أن يكون، مثلا: إن الحيطة هي السبب في إذكاء الحروب!

غوغول: يبدو أنكم على معرفة بكل شيء، هل هناك حروب أخرى ستحدث في أوروبا؟

نيتشه: إذا كنا سنتحمل مشقة ألا نتنبأ بشيء، فالكل سيكون مطمئن البال، ولا أعتقد أن أحدا سيكون أكثر تعاسة لأننا لا نقوم بحرب.

غوغول: إذا كانت (الأرواح الميتة) قد هزت روسيا، فذلك ليس لأنها كشفت عن بعض جرائمها أو ادواتها الداخلية، ولا لأنها أبانت عن الرذيلة الظافرة أو البراءة المضطرة، لا شيء من هذا قط، وإنما، ببساطة لأن الرقابة منعت الكتاب (يضحك).

روسيا يا بلد الأفلاق المتلألئة السامية التي لا تعرفها بقية الأرض!

إيريبا (تائهة): سادتي، أعود من الجحيم، محرومة من الحداد، محرومة منها ولا أحد معي، أتسكع في الطرقات، عاهرة شقية، ولا أريد أحدا يبكي ما حدث لي، لا أريد أن يبكي أحد لأنني فقدت ابنتي أنا.

نيتشه: Guten Abend، سيدتي، كانت ابنتك، قبل ثلاثة أيام، في شقتي، ونسيت حذاءها فوق سريري، خذيه، انني أهبه لك.

إيريبا (وهي تحمل ثوب وقبعة وحذاء ابنتها): حذاءها! كفاكم سخرية مني! أين هي؟ لقد تخلى عني الجميع مثل كلبة، أجيبوني وإلا نبحت!

نيتشه: اسمعي، إذا نبحت فسأنهشك! انسي هذه التراجيديا الدائمة
وارقصي على إيقاع قصيدتي: ذئب أشهدني على هذا:
إنك تعوي أفضل منا نحن الذئاب.
قال لي ومضى،
ورأيت بأم عينك ما لم يره أحد من الويلات.
غير أن لذة الجحيم لم يعبرها أحد من الحكماء.
أنت تتوشح بليال جديدات.
وجرحك أبدع صحارى بليلات.
وإلى سحر هذا الحجر.
يركن قلبي الملتهب الملتاع.
تعذبه سعادة لا تطاع.
بعيدا عني وأمامي، في بحر الظلمات،
فوق هامتي، ألقي قصبة وأصطاد،
وأنا من يقسم بين يديه العابرون.

إيريبا: لا رغبة لي في القسم، أنا كلبة مينوس منها، تلاحقني أحزاني.

نيتشه: جيد. ارقصي إذن ابعد من المآسي الحقيرة، ابنتك تحلق عبر الزمن، وهي أسعد منك، خذي هذا الحذاء، وارقصي ابنتك، قادمة، أؤكد لك ذلك.

(تبدأ إيريبا في الرقص وهي تردد كلام نيتشه)

غوغول: لي الشرف، سيدتي الغالية، معي شيء لك، أحتفظ به في كيس نقود صغير!

(يخرج قصاصة ورقة من الكيس ويسلمها لها).

غوغول: خذي، هذا لك!

إيريبا: أي شيء هذا؟!

غوغول: روح ابنتك الميتة أوروبا!

إيريبا: نيزفستني، ساعدني، لقد ضعت في متاهتنا، تعال يا نيزفستني! ابحث عني مرة أخرى، لا شيء هنا، لم يفضل ولو جزء يسير من حلم سعادتنا، نيزفستني، أين أنت؟! قل لي أي شيء، انبس بكلمة! أوروبا، وليدتي من رياح أيديولوجية تريد إنقاذ حرية العالم، ابنتي، دمي، يا فناني وقدوتي، ماذا صنعتم بي؟ أوروبا، ابنتي، ابنتي المسكينة، أنا تعهد لأنقذك!

ممثل الصليب الأحمر الدولي (يغلق أزرار معطفه): سيدتي، لم يعد لديك من الوقت سوى خمس وثلاثين دقيقة لتكملي ترميمك، وأنا الآن منشغل بإتمام خطبة افتتاح المعرض للسيد الرئيس، نسيت أن أعبر لك عن تعازي لموت زوجك.

إيريبا: تعازي؟ لكنه حي؟!

الممثل: إنه خلط كبير في حياتك، فزوجك ميت منذ سنوات، وأنت تعاملينه كما لو كان حيا! أؤكد لك أنه ميت ونسيه الجميع!

المشهد الرابع عشر: موت الفن، الحياة بالفعل

إيريبا: أصبح في قصور مينوس التي ضاعت فيها ابنتي، أصبح في مدرجات دلف وابدور، في مسارح ستوبي وليهنيدوس، إيثاكيا وطروادة، عودي يا ابنتي الصغيرة، عودي يا أوروبا، عودي يا طائري، عودي إلي...

كانتور: سيدتي، تطير العصافير مسافات لا تنتهي لتعود إلى أوكارها، الناس يعودون أيضا من أسفار قصية، من نجا من الحرب أيضا يعود إلى أهله وذويه، تتعالى صيحة المنتظرين: ها قد عادوا، كل مرة نتهجى لفظة (عودة) تصاحبها عاطفة جياشة، لهذا تقبل فكرة المسرح فورا، لكن ليس مسرح المشهد على الركح، وإنما أمر آخر غير ذلك: من ينتظر هو الجمهور، والذين يعودون هم الممثلون، علينا أن نبدع فرجة تجمع وجهي هذا المسرح في هذا الانتظار وهذه العودة، هناك في كلمة (عودة) السحرية سر من أسرار الحياة الكبرى هو سر الحنين البشري إلى العودة، والحياة في الزمن الحاضر فرار في الحياة، صحو لا يحد يريد استعبادنا كلية، النصف الآخر من الحياة يجري في الجزء الآخر من الغرفة الصغيرة لخيالنا، لا أحد يقتحمه، لا السلطة العليا ولا العسس ولا القضاة، هناك في العزلة، تفعل الذاكرة فعلها بكثافة، ولا يكون هناك اختلاف بين الزمن الحاضر والزمن الماضي، يلتحمان، يتداخلان، ولفظة (عودة) ترتسم بمعنى الحياة العميق، وحينئذ فقط نبدأ في الحياة كلية: إنه زمن الفن، أنظري، سأبين لك ذلك.

(يختفي كانتور، صمت تام، يدخل نيتشه، غوغول، دانتي، موزار، ويجلسون حول إيريبا).

نيتشه: أخيرا جاء الوقت.

غوغول: قليلا من الغذاء للأجيال الجديدة!

دانتي: معذرة، سيدي، هل بدأ الاحتفال؟

موزار: أخيرا، بعض التسلية!

ممثل الصليب الأحمر: سيدتي، المعرض سيبدأ بعد دقيقتين ولم

تبدني حتى...

الجميع: صه (للجميع): هل أنتم مستعدون؟ (لايريبا): هل أنت على استعداد؟!

خاتمة: طائر ما بعد تراجيدي

تابوت يقبل من عمق الركح، وداخله تمثال سرعان ما يتكشف لتظهر أوروبا وقد تزينت بحلي ومجوهرات وتماثيل صغيرة ومغطاة بالطين، تمسك بقنينة صغيرة تحتوي دموعها، تفتح فمها ببطء وتترنم بمناجاة أشبه ما تكون بالترتيل الجنائزي.

أوروبا: أنا من ضعت في المتاهة، أنا أميرة مقدونيا التي عثر عليها علماء الحفريات وعلى دموعها سبعة عشر قرنا بعد موتها أنا التي بكيت على قبر هيوليت، أنا التي أحمل بين راحتي رماد بمبي، أنا ابنة غولغوتا التي بكت بين يدي آخر امبراطور روماني، أنا الفتاة التي بيعت في أقبية قصر السينور، أنا الفتاة التي بكت من قيودها زمن محاكم التفتيش، أنا ابنة يهود السلام، وأنا من صلبت وسقط رأسها تحت المقصلة على جسور نهر السين، أنا الفتاة التي اغتيلت في ثورة أكتوبر، وأنا فتاة احتفالات أوشفيتز، أنا الفتاة التي لعقت دم بودابست، ابنة يان بالاش، نزيلة مأتم بوخاريست، أنا ابنة غرنيكا الجديدة، أنا الأيرلندية التي افتضت بكارتها واغتصبت ولا حق لها أن تجهض، أنا ابنة الباسك الذين فارقوا الحياة في سجن مدريد العسكري، أنا الفتاة المحرومة من الخبز والطحين والشمس في الجزائر، واليوم، في المدن الجائعة أقرر ألا أبكي بعد اليوم. انتهت تراجيديتي كل الويلات استهلكت، وما كان لا يحتمل في هذا العالم فعلتموه، اضحكوا إذن، اضحكوا ما دمتم كلكم قد أذنبتم وصدر القرار في حقكم، إنكم آثمون، اضحكوا أيها الايديولوجيون، المتنبئون- الأميون المحدثون. اضحكوا فالتاريخ قد انتهى، ماتت الايديولوجيا، ولم يفضل لكم سوى الفرح- ماذا تنتظرون إذن!

حاشـــــية :

لا مركزية المسرح البوليفوني

هل يمكن الحديث - في حالة تجربة الكاتب المسرحي المقدوني جوردان بلفنش عامة، ومن خلال نص (السعادة فكرة جديدة...)- عن مسرح بوليفوني؟ عن المسرح البوليفوني؟

يحتاج الأمر، هذا الأمر بالذات، إلى تأمل نظري دقيق وبعيد الغور، لأنه يستدعي نقيضه المسرح المونولوجي، الكلاسيكي كله أو جله، ربما، في التراث الدرامي الإنساني الكوني، من اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس إلى الآن، ويستدعي، في الوقت نفسه، البحث في/عن خصوصية المسرح البوليفوني كما قد نتصور عامة، وكما يمكن أن يكشف عنه ويستجيب له مشروع مثل هذا الذي يقترحه ج.بلفنش، وسواء تعلق الأمر بهذا المنحى أو ذاك، فإن النص الذي بين يدينا يكسر أهم مكون مركزي ومفترض في المسرح المونولوجي، وهو مكون المركزية أصلا بكل تمظهراتها ومظاهرها في التخيل وبناء الحكاية (الميتوس) واللغة والكتابة والخطاب والنص والملفوظ (Lenonce) والرؤية للعالم والمتخيل، وبقية المكونات النسخية المعتادة والكامنة في ثقل (Magmet) أي نص مسرحي، أي مكون الشخصية ومكون الفضاء ومكون الحدث، ثم مكون الزمن: لم لا؟، أي (البناء) لا الشكل وحده كما قد يفهم في التنظير المجرد، بهذا نفترض أن المسرح البوليفوني يراهن، تبعا لكل هذا التكسير، على قارئ ومتلق يؤمنان بالتفجير والتعددية والانصات إلى الأصوات المتوارية خلف نظام الحكاية وسيرورة الملفوظ المسرحي باعتباره كلاما، نعم، لكنه (قول، أو يظل (قولا) قابلا للتنسيب والنسبية دون أن يفقد نسبه وسلالته المهاجرة في نظام اللغة الذي يقوضه المسرح البوليفوني ويدعوه إلى التواري والزوال بشفافية كثيفة تجعل هذا القول ذاكرة متحفزة، وبذلك يموت الخطاب بالمعنى الراجح والمتصلب الذي تبايعه البلاغة وحدها وتنصبه ملكا على عرش الحقيقة.

بعبارة أخرى: المسرح البوليفوني- في حده الأول ورهانه الأساس- مسرح بعدة ألسنة وهويات وسلالات وجنيالوجيا نصية- جمالية- إبداعية- انجازية ممعنة في اللانهائي الأدبي، خاصة على مستوى المرجع الذي نفترض أنه وارد ومشترك، أو على مستوى المعاني الرسوبية التي نفترض أنها دلالات قصرية، لكنها سرعان ما تنطفئ وتختفي وتشيخ، وإن كانت قد تظل مشتعلة في تفاصيل فعل القراءة والتلقي، تفاصيل نلتقطها ونحن نقرأ أو نشاهد ثم نمضي وقد سحبت منا حقيقتنا وحقيقة المسرح: إن الأمر يتعلق باغراء التاريخ والفيلولوجيا اللذين يلحان ويدفعان بنا إلى نسيان تاريخ الكتابة، التاريخ الأعلى، والفعلي، على حساب تاريخ النص وحده من أجل تحيينه وحده، المسرح بهذا كتابتان، تاريخان، ويأتي المسرح

البوليفوني للمحو والتشييد، محو وتشييد البقايا العالقة، محو وتشييد الاحتراقات والشذرات، المسرح البوليفوني، إذن، مسرح انفجاري، يدمر ثبوت المعنى ورسوخ اللفظ، ويقترح الانفلات من لغة البلاغة إلى بلاغة اللغة المحتملة، البلاغة التي تجهز على الرؤية الأحادية للكون.

هكذا نهاجر، من خلال نصوص وكتابة المسرح البوليفوني، خلف أشباح وظلال ورمزيات متمردة، تكون منسية ثم تقبل إلينا مقنعة محتشمة وتقتحم مجرات يقيننا الملتبس الذي نحتمي به مرغمين وقد تخلينا عن قدرتنا في قتل الاستعارة أو الكناية المفروضتين، تدعونا إلى ممارسة غواية تدارك الدليل وتأسيس المدلول وإلى نبذ الدلالة المتخشبة بحثا عن تدال، عن التدال (La siqnifiance) بدون توقف وملاحقته أينما كان قبل أن نسبح في خضم الأليغوريا وحدها، الأليغوريا القاتلة والكاسحة باستمرار، ويكفي- لهذا الغرض- أن نقرأ نص (السعادة فكرة جديدة في أوروبا) لندرك مجمل ما ذهبنا إليه وسعينا إلى طرحه وافتراضه، فهو يلوي عنق التراجيديا المطلقة ويبحث عن/ في (التراجيدي) (Le tragique) لكن بدون تكريس للبطولة المحكمة أو الإيماء بالتنفيس والتطهير كما عبرت عن ذلك جل نصوص المسرح الكلاسيكي على يد أمثال راسين وكورناي، كما أن نص (السعادة)... يحاكم التاريخ النصي لهذه التراجيديا لتأسيس تراجيديا بلا نص أو تاريخ شذري حفري لما هو أكبر منها في حدودها المعمارية، ويستدعي شخوصا من داخلها، من داخل حومتها ودوامتها، ليجعلها حية ترزق وتمشي في أي مكان ومحتدمين بالفجيعة والفقدان والتلاشي كما ينبغي أن تكون لا كما شاءت أن تنظر إليها في صفاقتها مرجعيا وثقافيا. ولأن الأمر بهذا القصد والنية المضاعفين، فإن بناء النص التراجيدي، كما يعبر عن ذلك مشروع ج. بلفنش، في مسرحه البوليفوني الخاص، يمتزج فيه عنصر التأشير الركحي مع عنصر الكتابة إلى حد أن عناوين النص الفرعية في كل لوحة- باعتبارها مناصات- اقترح للرؤية البصرية حين حدوث فعل المشاهدة وقبله فعل القراءة المنتج للفعل الأول استحضاريا بشكل فردي، وبذلك تشيد فضاءات الحدث الهندسية بهندسة متداخلة بين البصري والترميزي، أما الحوارات فهي منذورة لمنح الشخوص رغبتها وقناعتها في التعري والانتماء إلى عالم التراجيديا المقلوب، فهي (قائمة)، محددة الملامح والسمات، لكنها متوارية تخترق غيرها وتشده إلى زمن آخذ في التصاعد والتعالي ومهدد، في نفس الوقت، بالموت وتحلل المكان والذاكرة.

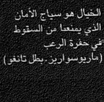
كل شيء محتمل إذن في المسرح البوليفوني: «الحفلة» لا الاحتفال لقتل (الاحتفالية)، السخرية (العقلية) ضدا على السخرية «اللفظية»، العنف المركب مقابل عنف الحركة، سؤال الهوية، التيه، البكاء والتفجع، وعبر هذه السمات المتداخلة تتشيد الحكاية- الأمثولة بشكل هرمي في كل لحظة، ومرة أخرى يتهاوى إلى الحضيض كل «منطق»، محتمل للواقع: هل المسرح البوليفوني، بهذا الزخم من المقاصد والأهواء والنوازع، مسرح مفارقة؟ مسرح لممارسة المفارقة؟ أجل: إنه مسرح المفارقة بامتياز وتكمن هذه المفارقة في كل مظهر نصي، كما يتضح عبر فعل القراءة الخطي في انتظار أن يتحقق على الركح عن طريق المعجبة أو الفرجة وعبر نسيج وتحولات الشخوص.

لا يقدم هذا النص وصفة جاهزة للقراءة والتحليل والتأويل، ويكتفي بالتشكل والتكون والتنامي، ومن بدايته إلى نهايته المفترضتين يتحدى قارئه كما يتحدى عمليات إخراجه وترجمته على الركح، خاصة سيرورة مسرح غامض مثل المسرح العربي الذي بدأ منذ فترة طويلة يدور في حلقة مفرغة هي حلقة المسرح اللفظي الشعاري الأيديولوجي وأحيانا: المسرح الشعبوي الذي لا نص له ولا قواعد، وهما مسرحان يطبعان المرحلة بالنسبة إلى العالم العربي، وأعتقد أن مشروع بوردان بلفنش بامكانه أن يفتح عيوننا برحابة لتأمل كينونتنا وتأميم متخيلنا البانخين ثم تأمين فرجتنا المسرحية التي مهد/ يمهد لها أمثال فاضل الجعايبي ووليد عوفي. ولعل هذا وحده كاف لتبرير مغامرتي في ترجمة نص «السعادة فكرة جديدة...» النص الذي التقيت بصاحبه في صيف القاهرة، ١٩٩٨، ورحب باقتراحي أن «أنقله» إلى العربية، وله مني جزيل الشكر لأنه منحني مساحة القراءة الممتعة التي لا تنتهي إلا لتبدأ.

المؤلف:

جوردان بلفنش (Jordan Plenes) من مواليد سنة ١٩٥٣ (مقدونيا)، يقيم في باريس منذ ١٩٨٨، كاتب مسرحي وشاعر، صدر له من المسرحيات: «جلد الآخرين» (١٩٩٣)، «السعادة فكرة جديدة في أوروبا» و«قاتلي الأعز» (١٩٩٧)، «زوجتي الباريسية» (١٩٩٨)، وله أيضا «آخر رجل، آخر امرأة» (تحت الطبع)، قدمت له أغلب هذه المسرحيات في فرنسا وأمريكا وفي بلدان أخرى، ترجم الى المقدونية نصوصا مسرحية لكامو وسارتر وجان جنيه (J. Genet)، كما ترجم لآرتو.





الخيال هو سياج الأمان
الذي يمنعنا من السقوط
في حفرة الرعب
(ماريوسواريز.بطل تانغو)



فيلم كارلوس ساورا

تانغو

تحفة رثاء القمم الباردة

ابراهيم نصر الله *

بدأ كارلوس ساورا، الذي يعتبر اليوم واحدا من أهم المخرجين السينمائيين العالميين، حياته مصورا فوتوغرافيا ناجحا، ولافتا للأنظار. إلا أن تشجيع شقيقه له دفعه للالتحاق بمعهد السينما بمدريد، حيث غدا، وفي فترة قصيرة نسبيا، من أهم مخرجي اسبانيا عبر تاريخها، وأحد أبرز مخرجي السينما الذين استطاعوا الخروج باقتراحات إبداعية وثقافية أصيلة، بعيدا عن تأثيرات السينما الهوليوودية. إنه واحد من الكبار المختلفين عن السائد والخارجين عليه، والساعين لتشكيل ملامح سينمائية خاصة نابعة من خصوصيات بلدانهم.

* شاعر من الاردن.

يـنـتمي كارلوس ساورا إلى فئة أكيرا كيراساوا الياباني الكبير، وفلليني، وبيرغمان، وثيو أنجيلوبولس، وكوستا غافراس في بعض أفلامه، وفيم فندرز وأمير كوستاريكا الذي لا ينتمي للجيل نفسه بل لرؤاه.

في السبعينات والثمانينات تكرست تجربة ساورا بصورة قوية، بعد أن قدم في الستينات عدداً من الأفلام القوية متأثراً بأعمال الواقعيين الإيطاليين الجدد الذين تعرف عليهم أثناء دراسته، وبدا حضورهم واضحا، باستخدامه لممثلين غير محترفين واهتمامه بالمواضيع الاجتماعية واختيار مواقع التصوير منذ فيلمه الأول (لوس جولفوس) الذي قدمه في عام ١٩٦٠. ورغم أن هذا الفيلم لم يُستقبل بصورة جيدة، إلا أنه واصل مشواره الذي مكّنه من أن يحصد ثقة قوية به حين قدم فيلمه الثالث الجميل (الصيد) عام ١٩٦٦.

يوجه فيلم الصيد إدانة مميزة للروح الاسبانية الفاشية التي حكمت ذات يوم: ثلاثة رجال في منتصف العمر ومعهم فتى يذهبون في رحلة لمدة يوم لصيد الأرانب، يأخذون معهم كل ما يلزمهم ليكون الصيد ناجحا، بنادقهم وثرثراتهم المتقاطعة مع الوضع العام القائم. يعاونهم أحد الحيوانات الذي يتم إطلاقه عبر جحور الأرانب وفي رقبته جرس، حتى يُفزعها ويضطرها للخروج، وهنا تبدأ حفلة الصيد التي تتصاعد دمويتها بتسارع مرعب.

من بين ثرثراتهم، التي تبدو كمنولوج جماعي طويل، يطل الشعور بالأسف والمرارة والغيرة، لكن المشاعر في الحقيقة أعمق من ذلك، فهي غير محددة، ومع تقدم الفيلم يصبح الشعور بالذنب هو المسيطر أكثر فأكثر، فالمكان الذي يختاره ساورا ساحة لصيدهم هو ساحة واحدة من معارك الحرب الاسبانية، التي يبدو أنهم كانوا ممن خاضوها، ومازال الموقع يحتوي على بعض بقايا الجثث؛ ويظهر أثر الحرب أمامهم قائماً لأن نصف الأرانب التي قتلوها كانت مريضة، وهكذا كلما ازدادت حرارة الشمس أصبح تحديق الكاميرا فيهم أكثر شراسة بحيث يكاد يحرق جلودهم وهم يتقلّبون في ماضيهم.

ويشير دليل الأفلام لعام ٩٧ الصادر عن دار بنغوين إلى أن التلميحات الجنسية المحمومة التي يحفل بها (الصيد) تحيل إلى القمع السياسي، ثم ما تلبث أن تنقلب إلى حالات عنف وشعور ينذر بأنهم ذاهبون لتدمير ذواتهم.

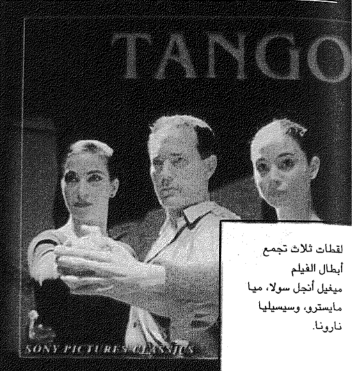
تظل هذه الأحاسيس تتصاعد في الداخل إلى أن تنفجر في لحظة غير عادية، فتستدير بنادقهم بعيدا عن الأرانب المذعورة باتجاه أنفسهم ويبدأون بإطلاق النار على بعضهم بعضا، حيث يموت الجميع، باستثناء الفتى الذي يرافقهم لا للصيد، بل للعناية بطعامهم وشرابهم. ويمكن لمن يُشاهد هذا الفيلم، رغم مرور كل هذه السنوات على إنتاجه، أن يلحظ مدى براعة ساورا، ومدى

شراسته وهو يقدم فيلما صادما يحاول برؤياه إعادة ترتيب الماضي الاسباني. ولعل أحد أسباب فرادة هذا الفيلم تكمن في الكراهية الواضحة التي يبديها تجاه شخصياته، إذ من النادر أن يحمل فيلم مثل هذا الإحساس وبمثل هذه القوة.

بعد ذلك أخذت أفلام ساورا تنحو باتجاه الكوميديا السوداء حيث تختلط الحقيقة بالخيال. وقد كان فيلماه بيرمنت فريبيه، وحديقة السعادة، هما الفيلمان الوحيدان اللذان أنتجا في تلك الفترة (٦٧-٧٠) وحصلا على التقدير العالمي، خاصة فيلمه الأول الذي حصل على جائزة الدب الفضي من مهرجان برلين عام ٦٨، وفي عام ٧٣ فاز فيلمه (بريما أنجليكا) بجائزة التحكيم في مهرجان كان ٧٤، وكذلك فيلم (نداء الغراب) الذي حصل على جائزة التحكيم الخاصة في كان ٧٦.

تصف موسوعة (سينيمانيا) أفلام ساورا بأنها كانت تعكس آثار أشكال القمع التي مارسها نظام فرانكو على مجريات الحياة العامة غير السياسية. والفكرة الأساسية المشتركة كانت حول القمع الجنسي وكيف استطاع أن يتطور إلى أشكال سلوكية غير طبيعية وهدّامة، وغالبا ما كانت الممثلة الرئيسة في هذه الفترة هي جيرالدين شابلن التي أنجبت منه ابنا.

بعد موت فرانكو عام ٧٥ أصبح ساورا حرا في التعامل مع مواضيع كانت تعتبر سابقا من المحرمات، ففي عام ١٩٨٠ قدم فيلم (دبريزا دبريزا) الذي حاز على جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين ٨١، وعالج فيه موضوع حياة الشوارع ليافعي مدينة مدريد، وأشر إلى عودة ساورا للمواضيع التي عالجها في



لقطات ثلاث تجمع أبطال الفيلم ميغيل أنجل سولا، ميا مايسترو، وسيسيليا نارونا.

فيلمه الأول. ولتحقيق أكبر قدر من الواقعية، أشرك ساورا في كتابة النص أربعة من رجال العصابات في الشوارع. بعد ذلك بدأ بإخراج أفلام الرقص (عرس الدم ٨١، كارمن ٨٣، والحب المسحور ٨٦) التي غدت من أكثر الأفلام شعبية في تاريخ شباك التذاكر الإسبانية وهي مستوحاة من الباليه الكلاسيكية وموضوعة في قالب أسباني أصيل ومعاصر؛ وقد نال ساورا عن هذه الثلاثية الجائزة الخاصة من مهرجان مونتريال عام ٨٨ ؛ لكنه بين هذه الأفلام قدّم (ساعات جميلة عام ٨١) و (أنتونيتا٨٢) و (الأرجل الخشبية ٨٤)، وجميع هذه الأفلام قصص تقتفي أسرار الروح وتعالج آثار الانتحار، وفي عام ١٩٨٨ أخرج فيلم (الدورادو) وهو بمثابة ملحمة تاريخية فخمة مبنية على قصة حياة الفاتح بيدرو ديأورسو، وفي عام ٩٠ قدم فيلم (آي كارميلا) وعنه فازت كارمن مورا بجائزة أفضل ممثلة من جوائز الأفلام الأوروبية.

لقد كانت هذه المقدمة جزءا لابد منه للوصول إلى فيلم كارلوس ساورا الأخير تانغو والذي رشح لجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي لعام ١٩٩٩، إلا أن فيلم (الحياة جميلة) اختطفها منه.

تانغو

الشيء الوحيد الذي يمكن أن نكون على ثقة بأنه قد حدث لبطل فيلم (تانغو) ماريو سواريز - يلعب الدور المثل الأرجنتيني ميغيل انجل سولا - هو إصابته في حادث سير ارتطمت فيه سيارته بحافلة، ودلالة ذلك الحادث عكاز، وقدم تُسبب لصاحبها قليلا من العرج.

في هذا الفيلم الذي يبدو تتويجا فنيا غير عادي للمخرج الاسباني الكبير كارلوس ساورا تصعيد متقن لكل أساليبه التي استخدمها من قبل وخصوصا في أفلامه: كارمن، الحب المسحور، وعرس الدم المأخوذ عن رائعة لوركا المسرحية.

كل رموز ساورا تحضر في تانغو: الموسيقى - رافعة العمل ومداه، الراقصة الأولى والراقصة الثانية المنافسة، حكاية حب عاثرة خارج الخشبة التي يتم العمل عليها، وملجأ للحكاية في علاقة حب مع الراقص الأول أو المخرج، ثم قبل ذلك كله: التمرينات أو (مجمل البروفات التي تشكل في النهاية العمل الفني، أو الفيلم).

أفلام ساورا هذه، نمط مختلف عما تعوّدت السينما أن تقدمه، إنها مشغولة بالمساحة الفنية والفكرية والزمنية السابقة للفيلم في حالاته العادية، إذ يرينا كيف يمكن أن نصنع عملاً فنياً، وتُشكِّلُ لحظة عمل الفيلم، هذه، أعمق نقطة فيه، ففي حين تأتي البنية التقليدية للأفلام عموما لترينا النسخة الأخيرة والأجود، تجيء أفلام ساورا لترينا عثرات ما قبل الإنجاز، دهاليزه، عذابات المشاركين فيه، خصوصياتهم، هواجسهم الإنسانية والفنية، والطريقة القاسية التي يتشكل فيها العالم على الخشبة، لا تلك التي نشاهده فيها جاهزا ومكتملا إلى حد عدم حاجته لأي رتوش.

العمل الفني لديه،، هو مرحلة تكوّنه، لا كماله الذي يُبهر به الناس، خاصة في هذه الثلاثية، التي يعززها الآن بتانغو، لتغدو رباعية.

لا يختفي ساورا أبدا خلف الكواليس، ليرينا المنجز الأنيق على الخشبة، كالنحات الذي يحرص على ألا يرى أحد عمله قبل إتمامه، ولذا، يقوم بوضع ذلك الغطاء الأبيض فوق تمثاله، ليمد يده في اللحظة المناسبة ويرفعه بما يشبه كثيرا حركة الساحر. أعمال كارلوس ساورا في رباعيته هذه تتم في العراء أمام أعين الجميع، لا لشيء إلا لأنه يرى الخشبة التي يُجري عليها استعدادات العرض الذي من المتوقع أن يشاهده أناس غيرنا ضمنياً، هي الشيء الوحيد الحقيقي، لأنها الحياة.

فيلم كارلوس ساورا هنا ليس عملا فنيا، بل هو ممارسة للفن، بما تعنيه من ممارسة للحياة. وفي ذلك نبل كبير.

ولا يقف عمل ساورا وفلسفته عند حد البروفة - المشاهد، بل يذهب أعمق نحو الفنان - الإنسان. فالتقاطع الذي يتم بين الدور

الذي يُؤدى. ويمكننا أن نلاحظ شيئا نادرا هنا يتمثل في أن أسماء شخصياته الفنية هي الأسماء الحقيقية الأولى لممثليه وممثلاته. وربما تكمن هنا فلسفة هذا المخرج ومنظوره للفن والحياة باعتبارهما شيئا واحدا، لا يمكن الفصل بينهما.

***

جملتان أساسيتان تشكّلان مفتاح تأمل فيلم (تانغو)، الأولى تفتح باب التعامل الفني للمخرج مع مادته في لحظة انصهار أبطاله مع ما يقومون به - وهو بينهم - وهي ترينا فلسفته في التعامل مع اللون والضوء والكيفية التي رأيناهما بها في الفيلم؛ والثانية، هي مدخل تعامل الكائن مع ماضيه الخاص ومع سياق هذا الماضي في بعديه الخاص للغاية والعام.

تقول الأولى: اللون هو دلالة سفر بطل العمل للماضي، والضوء والظلام هما وسيلة الانتقال ما بين عالمه الخارجي وعالمه الداخلي.

أما الثانية، فهي تلك التي يقولها ماريو سواريز، مخرج العرض، وبطله وهو يستعين بقول للكاتب الأرجنتيني بورخيس: الماضي هو الشيء الوحيد الذي لا يمكن تدميره، إذ أنه عاجلا أم آجلا سيظهر.

لكن، وقبل المضي بعيدا، يمكننا أن نذهب نحو مادة هذا الفيلم الأولى التي تُشكِّل صورته النهائية:

يفتتح كارلوس ساورا فيلمه عل مشهد لبيونس أيرس عند الغروب، تستعرض الكاميرا في لقطة عامة شحوب المدينة، في لحظة لا يرى المشاهد منها سوى هذا العالم الغامض الذي لا يستطيع أن يصل لتحديد أي ملمح خاص فيه، ومن هذا المشهد بصفرته البرتقالية، ينتقل إلى عالم الفيلم، كما لو أن المشهد الأول هو محاولة ربط متقشفة كي يشير إلى أن ما يحدث على خشبة المسرح، يتم وينتمي لمدينة قائمة فعلا هناك، وما المسرح هنا إلا جوهرها. هكذا لا يعود ساورا لذلك الخارج سوى مرتين تقريبا، وفيهما تبدو المدينة امتدادا للخشبة، أو الخشبات الكثيرة للمسرح، وجزءا منها وليس العكس، فالفن لديه هو الحياة.

لكنه وهو يذهب بعيداً في هذا الاتجاه، يرينا الحياة الغنية القابعة في الفن، ومن هنا يبرر العزلة القائمة بين حدي المعادلة، وهو ينفيها.

ماريو سواريز. المخرج الذي سيتبين لنا فيما بعد أنه يعمل على إنجاز عرض بعنوان (تانغو) يُقلِّبُ مخطوطة عمله ويتذكر ماضيه، حيث تأتي أغنية من خارج الكادر، أغنية طويلة، كاملة، بصوت فتاة تردد: الحياة غريبة جدا يا صديقي.

تبدو الأغنية هنا محاولة لتلخيص حكاية الشخص الواقعي الذي نراه على الشاشة أمامنا: المخرج، ولكنها ستكون حكاية الشخص الوهمي الذي سنراه بعد قليل على الخشبة يوجه الراقصين. باعتباره بطلا للفيلم، لأن الفتاة التي تُغني الأغنية القادمة من ماضيه، لن تلبث أن تخرج من الكلمات في العرض الذي يعمل عليه على صورة فتاة أخرى.

وهي جزء من العرض هنا، بل الجزء الأكبر لأنها ستغدو بطلته. وتغنيها أمامنا في مشهد حميم بعد ذلك، كما لو أنها تمد يدها في اللحظة الأخيرة لإنقاذ ماريو من الغرق.

في هذه اللحظة تبدو نجاة ماريو داخل عمله، كما بدا لنا للحظة أن هلاكه كان في عمل آخر. إذ حين يمضي ساورا عبر عتمة المشهد لرؤية ما يدور في داخل ماريو، يتبين لنا أن ما حدث له من جرح في الروح تم على الخشبة أيضا، ثمة امرأة يحبها، تتخلى عنه، أو لا تبادله الحب، فيستل خنجره ويقتلها. لكننا فيما بعد سنرى المرأة نفسها تؤدي الدور الأول في العرض الموسيقي، قبل أن تظهر الفتاة الثانية (إيلينا) لتحتل مركز البطولة مُقصية (لورا) بعيدا نحو الدور الثاني.

هنا يحدث الالتباس، الذي نحاول فيه أن نعرف جاهدين، دون أن نظفر بإجابة قاطعة، هل نرى الماضي الفعلي لماريو؟ أم رغباته الدفينة؟ أم كل ما في الأمر أن ما نشاهده هو مجرد تمرينات لساورا على نص قائم أصلا.

يتيح لنا كارلوس ساورا حرية الوهم في أن نذهب نحو تفسير أن حكاية المخرج مع بطلتي عرضه، الرافضة له، والقابلة به، جزء مستقل عن العرض المسرحي، أي علاقة حقيقية كل ما في الأمر أنها تحدث بين زملاء المهنة، ولذا نرى إيلينا تهجر أنجلو الرجل الغني . المساهم الأكبر في إنتاج العرض، والذي كان سببا وراء بث الحماس في ماريو لامتحان قدراتها الفنية فينتهي معجباً بها، مثلما هي معجبة به، مما يتسبب لها الوقوع تحت حس أنها مراقبة، وأن أنجلو لن يسامحها على ما قامت به، لأنه سبق وأن قال لها انه سيقتلها إذا ما هجرته.

كل هذه التفاصيل تبدو كما لو أنها خارج العرض . البروفة، خاصة حين يصور لنا ساورا عدم رضا المنتج عما يقدمه ماريو في المسرحية الموسيقية، إذ يجري الحديث بصورة مباشرة، في المرة الأولى عن الجمهور الذي تحول اليوم إلى مجرد مشاهد للتليفزيون، وكيف تحدد الشاشة الصغيرة معاييره الفنية، ولذا فإن أي عمل يُنتج يجب أن يراعي هذه النقطة الحساسة التي قد تقصم ظهر أي إنتاج فني، وفي المرة الثانية عندما يتم الحديث عن الماضي، حين يرى المنتج . الذي يكنُّ كراهية للمخرج أصلا بسبب اختطافه لفتاته إيلينا . أن نبش جراح الماضي عبر استحضار مذابح الحرب الأهلية الإسبانية والهجرات القسرية شيء لا يمكن أن يحتمله عمل موسيقي مسرحي في هذا الزمان.

لكن هذا الإحساس الذي يصيبنا بشدة، أي كون هذه التفاصيل خارج البنية الفعلية للحدث المسرحي أو للزمن المسرحي تنهار بعد ذلك، فحين يُقدم ماريو البروفة الأخيرة بحضور المنتج، ونلمح العصبية الظاهرة على الثاني، وعدم رغبته في التصفيق لأي مشهد يستحق ذلك،

ويصفق له فعلا كل من يحضر البروفة، يُصَعِّد ساورا الأحداث، ويحوّل الخشبة كلها إلى لحظة حياة حقيقية، حين يُقدمُ أحد الرجال الذين يعملون لصالح المنتج. متسللا. على طعن إيلينا طعنة قاتلة، وهنا يصرخ ماريو. مخرج العرض: لا. ويركض نحو الخشبة مختَرقاً جموع الراقصين بهلع حقيقي، ويصرخ أنجلو في اللحظة ذاتها ويتبعه، وهناك نرى إيلينا غارقة في دمها لحظات تطول، قبل أن تفتح عينيها، لندرك أن ما حدث ليس حقيقة ونتيجة لتهديدات أنجلو لها بالقتل إن هي هجرته، بل ان ذلك جزء من العمل المسرحي، فما يلبث أنجلو أن يقول لماريو: أظن أنني أطلقت الصرخة في اللحظة غير المناسبة، ولكنني حين سأعتاد الإيقاع سأنجح في ذلك!!!

إنها عبقرية كارلوس ساورا، القادرة على تفجير كل تلك الأوهام المتضاربة، التي تختفي فيها المسافة بين الفن وما يريد أن يقوله، لأنه الحياة كلها مكثفة في أعمق حالاتها.

***

وبعيدا عن المنظور العام الذي يتحرك فيه الفيلم فنيا، يمكن أن نذهب لقراءة بعض محاوره الموازية التي قد تشتبك إلى حد بعيد مع هواجس كارلوس ساورا نفسه، فالفيلم الذي يسعى لتقديم مسرحية غنائية، يسعى لتقديم سيرة داخلية لبطله ماريو سواريز، حيث يظهر ومنذ المشهد الأول رجلا في العقد السابع من عمره تقريبا، مطاردا بماضيه الشخصي: هجرة المرأة له، إحساسه القاتل بأنه لم يعد مرغوبا، لأنه أشبه ما يكون بـ(أسد عجوز يجوب الصحارى القاحلة) ثم إدراكه لهول المسافة الزمنية التي تفصله عن بطلة عمله (إيلينا) إنها في الثالثة والعشرين، ويتصور هو أنها لم تزل في الثامنة عشرة لا غير، ولعل حسه المفرط هنا وهو يقدّر عمرها، جزء أساس لدى تضخم إحساسه بعمره، ولذا فإن الفيلم يقدمه كرجل منهك تماما على المستوى الإنساني الخاص، وإن كان يقدمه في مشاهد تالية على أنه رجل صلب على صعيد تعامله باحترام مع فنه بحيث لا يسمح لأحد بالتدخل في مسرحيته، رافضا كل الضغوط بإباء الفنان الذي يدرك ما يقدمه. لكنه وهو يواجه إيلينا لا يخفي إحساسه برحلة حياته الفنية (ما الحياة التي عشتها؟ أشعر بأنني ضيَّعت وقتي، وكل ما فعلته أنني سبحت بهلع فقط لأتجنب الغرق) وفي مونولوج طويل يبوح في المسرح ليلا أثناء وجوده وحيدا (المدينة قمة باردة، من نحن؟ كيف نعيش؟ يا لضآلتنا... لقد انسقت وراء خيالك، رجلا ينهار أمام امرأة تظهر، رجلا يقع في الحب، يلاحقها بيأس).

كارلوس ساورا (الى اليمين) مع فيتوريو ستورارو

يقول له أحد العاملين معه في بداية الفيلم (إن حياتك كلها كانت أشبه بلحظة وميض) بعد أن يصف هو الطريقة التي داهمته به الشاحنة وأوشكت أن تقتله، وفي تلك الجملة يكمن حس عميق بانفلات الزمن وبمدى قدرة المرء على أن يبهر الآخرين فيه، ولكن ذلك أيضا، يشير إلى تلك الهشاشة التي لا تجعلنا نرضى عن أي إنجاز كبير حققناه، مادامت المسافة بيننا وبين القبر تضيق، وبيننا وبين معايشة الجمال تتسع.

إن مشهد ماريو أمام إيلينا في المطعم يثير الأسى، حيث يجلس مرتبكا متلعثما باحثا عن كلمات تليق، كما لو انه ليس ذلك الفنان الصلب الذي يواجه كل محاولات النيل من فكرته ومن مشروعه الفني، ولا شيء يهزه هنا سوى ذلك الفرق الهائل الذي يحس به بين جمال يحاول أن يتحاشى النظر إليه كيلا يتعذب أكثر، وبين حسه بأنه قد أصبح خارج الحياة لهذا السبب بالذات. هل يقدم كارلوس ساورا سيرته الذاتية الخاصة، وما آلت إليه أفكاره تجاه العالم، وهو يرثي مصير المشاريع الفنية الكبرى التي تقف عارية اليوم ووحيدة في مهب منطق الشاشة الصغيرة ومعاييره الضحلة؟ ربما، فساورا أيضا في عمر بطله، فقد ولد عام ١٩٣٢ وهو مخرج أيضاً!! ويسعى دائما لردم المسافة بين الممثل والشخصية حين يجعلهما. كما قلنا. يحملان الاسم الحقيقي.

أما على صعيد سعيه لإنجاز رباعية سينمائية فيظهر ذلك واضحا، عبر الموضوع/ الأسلوب، وعبر سعيه أيضا وإصراره على أن تكون بطلة عمله الجديد (تانغو) الممثلة ميا مايسترو، صورة للممثلة لورا ديل سول، بطلة فيلمين من هذه الرباعية (الحب المسحور، وكارمن) إنه يقدم ممثلة تكاد تكون نسخة مطابقة للبطلة الضائعة، وذلك أمر يدعو للتساؤل حقا، لكنه حين يقدم المرأة الأخرى البديلة للممثلة كريستينا هويوس، يتنازل قليلا عن الشبه الذي كانت تتمتع به تلك الممثلة التي كانت تقف دوما نقيضا لبطلته الأساسية: ويمكن أن يفسر لنا ذلك ما صرح به ساورا ذات يوم عن إحساسه الخاص بصورة الفتاة التي يمكن أن تكون عليها كارمن: (مذ كنت صغيرا كان لاسم كارمن دلالة خاصة عندي، إنني لا أعرف لماذا كنت أربط ذهنيا هذا الاسم بامرأة جميلة من الأندلس، شعرها أسود، شفتاها ممتلئتان وعيناها داكنتان كعيني غزال.. حكايتها قصة بدائية تنبع مباشرة من الأرض ولا يمكن

استيعابها إلا من خلال بيئة البحر المتوسط وجوّه). وفي هذا الوصف ما يحيل أيضا إلى فيلم (تانغو) وبطلته، سوى أنه يعمل هنا على خلفية المشهد الراقص وحكاياته حين يمزجه بمشاهد من الحرب الأهلية الإسبانية، ويستحضر صورة الهجرات التي سببتها، وظل الفاشية الذي يرزح تحته البشر.

يبدو ساورا هنا غير قادر على التخلي عن أي شيء منْ الماضي (كبطله المخرج)، ومفرطا في أمانته لعناصر أعماله التي تشكل صورة رباعيته على مستوى الشكل وعلى مستوى الرؤيا، وفي ذلك ما يثير الإعجاب، إذ كيف يستطيع مخرج أن يقدم العناصر نفسها دائما في فيلم جديد نُقبل عليه كما لو أننا لم نر أيا من عناصره من قبل؛ ولعل في ذلك ما يشبه رقعة الشطرنج التي تمثل المسرح، وأحجار الشطرنج التي تمثل الشخصيات، فرغم أن رقعة الشطرنج لا تتغير وقانون اللعبة لا يتغير، وكذلك الأحجار، إلا أننا قادرون على أن نستخدمها لنلعب ما لا يُحصى من المباريات، وتكون كل لعبة جديدة بالضرورة في كل مرة.

ثم أننا نستطيع الذهاب إلى هذه المجموعة من أفلامه لنكتشف أن إحساسه بالمدينة كـ(قمة رمادية) يتعدى كثيرا حس بطله في هذا الفيلم بها، لأنه ذلك الشخص الذي لا يغادر مكانه، أو عالمه المتمثل في المسرح إلا مضطرا، ويسعى ما استطاع أن يقنن هذه الحاجة، وهذه المسألة سمة من سمات صانع العمل، لا من سمات أبطاله، لأنها لو كانت من سماتهم، لما كانوا كلهم يصلون للنتيجة ذاتها، الاكتفاء بالمسرح كعالم بديل عن أي عالم سيهربون منه.

ثم أن نظرة متأملة لسينما ساورا هنا ستكشف لنا أنه يبني فكرته عن الخارج، كما يبني علاقة سينماه بهذا الخارج أيضا (عبر هذه الرباعية)، فعلى الرغم من أن السينما. في بعض أسباب وجودها. قد وجدت ليتمكن المخرج من مغادرة خشبة المسرح المقيد بها وإليها، لكي يحوّل العالم كله إلى خشبة واسعة بلا حدود، إلا أن ساورا يعيد السينما ثانية للخشبة، قانعا بأن لا شيء يمكن أن يحدث في الخارج أكثر غنى مما يمكن أن نراه في هذا الداخل. لكنه وهو يأخذ هذا القرار كنمط للحياة، يعمل بكل موهبته العظيمة ورؤاه كي يجعل من هذا الداخل شيئا مختلفا عن الداخل المعتاد؛ وفي هذا الفيلم تبلغ فنيته ذروتها، كما لو انه يضع خلاصة منهجه في هذا العمل. إنه لا يكتفي من المسرح بخشبة واحدة، إنه يبني مجموعة خشبات تتحرك الكاميرا لتصور ما عليها تماما كما يمكن أن تتحرك وهي تنتقل عبر لقطة واحدة بين مبنى وشارع ومبنى ونافذة بعيدة، وبين قمة وسفح وقارب يجرفه تيار نهري. كما أنه يعمل على إيجاد صياغات فنية مذهلة، من خلال الحواجز الشفافة التي يبنيها فوق خشبة المسرح ويستخدمها لتحركات الظلال، وكذلك الدور الذي تلعبه المرايا والديكورات الفخمة التي تعبّر عن الطبيعة في الخارج سواء البيوت أو المقابر الجماعية أو الأفق العريض الذي يستحضره بإتقان: يقول أحد العاملين الفنيين معه: (نستطيع أن نستخدم تأثيرات المشهد وأن نتحرك فيه بين الغروب والشروق بيسر). كما أن ذلك المشهد الساحر الذي يصوره حين يوجّه المروحة الضخمة نحو ملابس الراقصات المعلقة وما يُحدثه الهواء من تأثيرات، حيث تبدأ الملابس بالرقص بصورة مذهلة، لا تلبث أن تتقاطع وتتداخل مع صورة الراقصات أنفسهن وهن يدخلن المشهد ويملأن الثياب.

ثم أن انصهار المخرج بعمله يدفعه للبقاء في المسرح باحثا عن حلول فنية للمشاهد، كل هذا يبين أن في الأمر بعضا من سيرة ساورا نفسه، إن لم نقل معظمها.

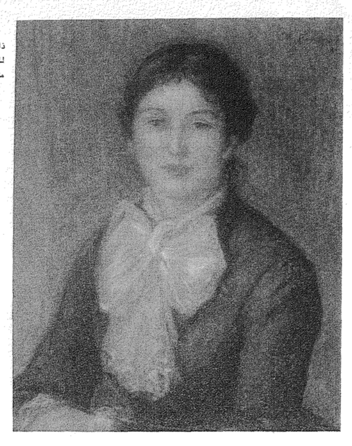
وإذا كان ساورا يلعب على توسيع حدود المكان بالرؤيا، فإنه يعمل كثيرا على اللون الذي لعب دورا غير عادي في الفيلم وجمالياته، كما يعمل على إيجاد صيغ فنية نادرة على المستوى السينمائي، حين يُركّبُ ثلاث طبقات من المشاهد فوق بعضها في مشهد واحد ليشير إلى ثلاثة أزمنة أو حالات متصارعة، كل منها تشكل النتيجة لسابقتها. كما أن استخدامه لمقاطع من أفلام قديمة، ومحاولة الاستعانة ببعض أعمال الفنان التشكيلي الإسباني غويا، بل وإعادة تصوير بعض اللوحات، عبر تقديمها حية على خشبة المسرح، ذلك كله دليل على العلاقة الوثيقة بين التاريخ الخاص والتاريخ العام: حيث يظهر هذا التاريخ على مستويين: المستوى الأول: علاقة زمن المسرحية الراهن، بسياقها العام المتمثل في الهجرات والمذابح، والقتل والاغتصاب كظلال للفاشية السوداء. وفي المستوى الثاني علاقة تاريخ اللحظة الراهنة، لحظة العمل للمخرج. ماريو بماضيه وكيف يُضحي عمله جزءا من السياق العام لما عاشه ويعيشه ويطحنه. ويتقاطع المستويان في نقطة دفاعه كفنان عن فكرته، أمام المنتج وبعض العاملين معه.

يمكن القول إن فيلم ساورا هذا محاولة مزدوجة لتأمل التاريخين الخاص والعام في مرآة مزدوجة أيضا، يرثي عبرها ما آلت إليه المدينة أو (البلاد) وهي تتحول إلى قمة رمادية باردة، وما آل إليه حال الفن الحقيقي وهو يتحول إلى كائن محاصر بالضحالة، وما آل إليه الواقع المعلق بين الماضي الرازح تحت وطأة الفاشية، وظلها الحاضر، وما آل إليه البطل. المخرج وقد تحول إلى أسد عجوز.

ثمة انتصارات كثيرة قد تحققت، لا شك، ولكنها تظل نمطا من تلك الانتصارات الجريحة التي لا تكتمل والمكللة دوما بتيجان الخسارات.







ذات ربطة العنق (٢٢×٢٧سم) لوحة للفنان رينوار، احدى مقتنيات متحف محمد محمود خليل.

الى
ضياء العزاوي

محمد محمود خليل

الانسان ... والفن: ثروة دائمة

عبدالرحمن منيف *

- ١ -

أي حديث عن تاريخ الفن التشكيلي في مصر يقتضي الوقوف في محطة أساسية: محطة محمد محمود خليل، ليس باعتباره فنانا، وانما لتأثيره في الحركة التشكيلية، ولأنه خلف ثروة فنية قل نظيرها، ويصعب على إنسان بمفرده أن يجمع مثلها.

فهذا الإنسان الذي ولد عام ١٨٧٧ لأسرة ثرية، درس الزراعة أول الأمر، بناء على رغبة الأسرة، وحسب التقاليد السائدة، ليكون مشرفا على العقارات والأطيان الزراعية، لكن ما إن تخرج في الجامعة حتى سافر الى فرنسا، وبدل أن يواصل الدراسة في نفس الاختصاص، اتجه الى دراسة الحقوق، وأثناء اقامته هناك أحب ثم تزوج فتاة فرنسية كانت تدرس الموسيقى، وبحكم اقامته في باريس، ثم زواجه من هذه الفتاة، فقد تغيرت حياته، وتغير دوره في هذه الحياة، إذ لم يعد يهمه ان يواصل عمل العائلة، خاصة بعد أن استبدت به هواية جديدة، جعلته يتخذ طريقا مختلفا عن غيره من أغنياء مصر الذين يهم أكثرهم مراكمة الثروة فقط.

* روائي عربي.



متحف محمد محمود خليل تزينه أعمال فان جوخ ورودان وديجا.

فالفتاة التي تزوجها عام ١٩٠١ فتحت له نافذة، ما ان أطل منها حتى سيطرت عليه، وأصبح اسيرا لها، إذ لم تكد تمر سنة أو اثنتان على زواجه إلا ووجد نفسه متورطا في قضية لم يكن يفكر فيها من قبل: اقتناء الأعمال الفنية.

فاميلين، زوجته، لم تكتف بان تجول بصحبته على المتاحف، وأن يشهدا العروض الفنية معا، بل وأغرته أن يشتري لوحة أحبتها، وأرادت أن تحتفظ بها، وهكذا استجاب لها، ودفع أربعمائة جنيه مقابلا لهذه اللوحة.

كتب محمد محمود خليل في مذكراته عن هذه الصفقة:

«باريس، فبراير، ١٩٠٣»

«أربعمائة جنيه كاملة دفعتها اميلين اليوم ثمنا للوحة امرأة رسمها رينوار، انا لا أتصور أن يدفع كل هذا المبلغ في لوحة واحدة، لكن اميلين تقول اننا رابحون في هذه الصفقة، من يدري، فقد نكون كذلك!». (١)

هذه اللوحة كانت بداية التغير في حياته، وبداية مشوار بدأ في ذلك الوقت ولم ينته إلا بوفاته، اذ أصبحت لوحة رينوار نواة المتحف الذي حمل الآن اسمه واسم زوجته، والقائم في القاهرة، ويعتبر واحدا من المتاحف الهامة، لما يحتويه من الأعمال الانطباعية للقرن التاسع عشر ثم لبداية القرن العشرين.

يقول واحد من الذين كتبوا عنه: «أما الرائعة التي يتحدث عنها الشاب البالغ من العمر ستا وعشرين سنة في مذكراته، والذي وجد أن الأربعمائة جنيه تعتبر ثمنا باهظا، فان ثمنها الآن يتعدى، بسهولة، الأربعين مليون جنيه!»(٢)

هكذا كانت البداية، وبين العام ١٩٠٣، التاريخ الذي اشترى فيه خليل تلك اللوحة، وعام ١٩٥٣، حيث أغمض عينيه لآخر مرة، ثم بعد ذلك، وإلى الآن، فان هناك الكثير الذي يمكن أن يقال عن الرجل والمتحف وبعض الأحداث ذات الدلالة، والمؤثرة في الحياة التشكيلية في مصر.

فهذا الرجل الذي ورث عن العائلة أموالا طائلة، وأضاف إليها الكثير من الأعمال التجارية التي مارسها، استبدت به هواية اقتناء الأعمال الفنية، خاصة أعمال الانطباعيين الفرنسيين، كان يشتريها لنفسه أول الأمر، ثم أخذ يشتريها لحساب المتاحف في مصر، أو لحساب القصور الملكية التي كلفته بهذه المهمة، فتراكمت نتيجة ذلك، وخلال خمسين سنة، أعمال بالغة الأهمية، تعتبر مفخرة لمصر، وثروة لا تقدر بثمن، كما تعتبر نموذجا لعقل مستنير، وطريقا لخلود الأسماء التي تقدم شيئا للوطن.

ان أي زائر للقاهرة الآن، خاصة من تستهويه الأعمال الفنية، لابد من أن يتوقف في الجيزة مرتين، على الأقل، المرة الأولى لزيارة الاهرامات، والثانية لزيارة متحف محمد محمود خليل! ففي مكان غير بعيد عن كرمة ابن هانئ، حيث كان يقيم أمير الشعراء، أحمد شوقي، وغير بعيد أيضا عن الجامعة المصرية، يقوم على ضفة النيل اليسرى قصر جليل مؤلف من ثلاثة طوابق، تحيط به حديقة فسيحة، كان يسكن هذا القصر ذات يوم محمد محمود خليل، وبحكم الوصية التي تركها الرجل، وأكدتها زوجته قبل وفاتها، فقد آل القصر بكل ما فيه، إلى شعب مصر، أي أصبح متحفا.

لكن قبل الوصول إلى داخل المتحف، بوضعه الراهن، من الضروري تقديم عدد من الملاحظات.

بعض هذه الملاحظات يتعلق بالمناخ الفني تاريخيا، وبعضها الآخر يتعلق بالتجاذبات والمؤثرات التي ظهرت أو سيطرت خلال الفترة التي سبقت ثم رافقت حياة هذا الرجل.

فمصر التي استفاقت من غفوة العصور الوسطى على دوي مدافع نابليون، وجدت نفسها حائرة موزعة وهي ترقب جحافل الغزاة الذين وصلوا، اذ بالإضافة إلى الجيوش والمدافع، كان هناك عدد كبير من العلماء، في معظم الاختصاصات، يرافقهم الفنانون والخبراء، وقد انكب جميع هؤلاء على دراسة مصر من ألفها الى يائها، كما يقال. درسوا الزراعة والآثار والأنواء وحالات الطقس والزواج والوفاة، كما درسوا العادات ومعها الأفكار والأحلام، وكتبوا عن ذلك الكثير، بحيث تبلور لديهم ما يمكن تسميته: وصف مصر.

الفنانون الذين رافقوا هذه الجحافل، لم يكتبوا، لكنهم قالوا ما هي مصر من خلال الصور. فما لا يمكن وصفه أو قوله بالكلمات تولى المصورون تصويره. ولأن مصر بالنسبة لهؤلاء بدت جديدة ومختلفة عما ألفوه، فان كم الصور التي سجلت تلك المرحلة كان كبيرا وهاما، بل أكثر من ذلك ان عددا من الذين رافقوا الحملة، وبعد هزيمة نابليون، استهوتهم مصر إلى درجة آثر بعضهم الاقامة فيها لفترات معينة أو بشكل دائم، ولختار أكثرهم القاهرة القديمة مكانا لسكنهم، كما استمروا يواصلون المهمة التي جاءوا من أجلها: التصوير، ومن خلال الحياة التي عاشوها، خلقوا حالة من الفضول ثم التأثير في المحيط الذي عاشوا ضمنه.

وبحكم المناخ السياسي الذي ساد بعد نابليون، ثم وصول محمد علي الى السلطة، اتجهت الأنظار الى عناصر التقدم المادي في إطار المعارف والعلوم، وهكذا كانت البعثات التي أوفدت إلى فرنسا بشكل خاص مهتمة بالصناعة، الحربية تحديدا وما يتعلق بها، ولان الموفدين الزموا بنظام صارم، كالزي الموحد والسكن المشترك، فان هؤلاء لم يلتفتوا إلى غير الاختصاصات التي وجهوا إليها، بحيث ان الشيخ الذي رافقهم، كي يؤمهم في الصلاة، كان أكثر استنارة ورغبة في الاطلاع والمعرفة من طلبته، وهذا ما يظهر جليا في كتاب تاريخ هذا الشيخ: الطهطاوي، إذ كتب: تخليص الابريز في تلخيص باريز.

ولان مصر ارهقت ثم استنزفت نتيجة حروب محمد علي، ثم سياسات الذين خلفوه، ولان الطامعين فيها لم يتركوا لها مجالا كي تستريح وتستجمع نفسها، لذا فان الفنون لم تتطور ولم تزدهر، فالفنون تحتاج جوا من الاستقرار والرخاء، لذلك لم تتبلور مناخات تساعد على الإنتاج الفني إلا في أضيق الحدود، رغم استمرار تدفق الفنانين الأجانب على مصر، والإقامات الطويلة لبعضهم في ربوعها، بحثا عن موضوعات أو أجواء جديدة. وما عدا بعض المستنيرين من المصريين، خاصة الذين سافروا الى أوروبا، ولحتكوا بأجواء لها علاقة بالفن، فان الأغلبية الواسعة من الناس ظلت بمعزل، أو قليلة الاهتمام بالفن، عدا العمارة والأعمال التطبيقية، خاصة الحفر على الخشب والنحاس وصناعة السجاد والأدوات الخزفية، وظل الفنانون الأجانب وحدهم، تقريبا، هم الذين يرسمون.

اعتبارا من عام ١٨٩١ بدأت تقام في مصر سلسلة من المعارض الفنية، وأخذ المستنيرون من المصريين أمثال محمد عبده وقاسم أمين وهدى شعراوي وغيرهم يدعون إلى الاهتمام بالفنون وتشجيعها، لان أية نهضة حقيقية لا تكتمل بالإنجاز المادي وحده إذ لابد من أن يكون إلى جانبه، بل وقبله، فكر يوجه ويقود، بما في ذلك ثقافة متعددة الوجوه والفروع، ويجب أن تكون الفنون جزءا منها.

ولان عددا من حكام مصر ارتبطوا بفرنسا نفسيا ولغويا، وبعضهم أكثر من ذلك، فقد أصبحت فرنسا بالنسبة لهم النموذج الذي يجب أن يحتذى، من حيث المعمار والزي واللغة، وأيضا الفنون، وهنا ترد الى الذاكرة الاحتفالات التي أقيمت بمناسبة فتح قناة السويس، وما جرى خلالها من تحضيرات وإنشاءات بما فيها إقامة دار الأوبرا، وتكليف الموسيقار فيردي باعداد مشهدية تلائم المناسبة. يقول دزموند ستيورت واصفا ما جرى أثناء فتح قناة السويس: «كان اسماعيل اذن هو علاء الدين في زي رئيس خدم، إذ دعا ألفا من الضيوف، وقرر أن يدفع، أو ان

يقترض، مليون جنيه استرليني آخر، ليرى مصر تنفصل ماديا عن الشرق وتنضم روحيا إلى أوروبا التي أعجب بها».(٣)

ويقول إنجليزي آخر واصفا إحدى قاعات قصر عابدين: «قاعة الاستقبال في قصر عابدين أثر عصري الطراز مبتهج بالذهب واللون القرمزي والمرايا الجدارية».(٤)

أما حين بدأت بوادر عصر النهضة، وأخذ المصلحون يرفعون أصواتهم مطالبين بوضع حد لحكم الاستبداد والاستعمار، وبسيادة حكم القانون، ووقف الهدر والاستدانة وبذخ الحكام، فقد ترافق ذلك مع كتابات واسعة ومستمرة حول الأسباب التي تؤدي الى نهوض الأمم وتقدم الشعوب، وما يجب تداركه كي تستقيم الأمور. وقد تم التطرق في هذه الكتابات إلى تأثير الفنون، بما فيها الرسم والتصوير، في خلق وعي جديد وذائقة جديدة.

فبعد الطهطاوي، وما أشار إليه من أهمية الفنون في تهذيب ذوق الناس، يقول محمد عبده عن الرسم: «... والرسم إذا نظرت إليه، وهو الشعر الساكت، تجد الحقيقة بارزة لك، تتمتع بها نفسك، كما يلتذ بالنظر فيها حسك، وإن حفظ هذه الآثار حفظ للقلم في الحقيقة»(٥) ويشارك محمد عبده في هذا الرأي رشيد رضا، وتؤكده أيضا هدى شعراوي، أما قاسم أمين بعد زيارته لباريس، وبعد أن رأى بأم عينه اللوفر، وما يحتويه من آثار فنية بالغة الأهمية والتنوع، وتأثير هذه الأعمال على الناس، فلقد رجع بعد هذه الزيارة مبهورا، وكتب محرضا على ضرورة الاهتمام بالفنون.

أما لطفي السيد فانه لا يكتفي بابداء تقديره لأهمية الفنون، بل ينادي ويحاول أن تكون جزءا أساسيا من المواد الدراسية في جميع المدارس، وأن تبدأ مع الأطفال منذ المراحل الأولى.

بعد سلسلة المعارض التي بدأت في مصر عام ١٨٩١، والتي أخذت تتوالى بوتيرة زمنية متتابعة، وما يرافقها من زيارات لفنانين أوروبيين مرموقين، واعتبارهم أن مناخ مصر أكثر ملاءمة، خاصة بعد أن تراجعت أساليب معينة في الرسم الأوروبي، وحلت أساليب جديدة مكانها، بما فيها الرسم في الهواء الطلق، والتعامل مع الضوء بصورة مختلفة عن قبل، وأيضا اختيار موضوعات يتم التقاطها من الشارع خاصة الأحياء الشعبية، خلافا لأسلوب الاستشراق، فان هذا المناخ ترك انعكاساته وتأثيره في أوساط واسعة.

وما إن بدأ القرن العشرون يطل، وبتأثير هذا المناخ، المتعدد والمتفاعل، ولانه صادف وجود أمير شغوف بالأعمال الفنية، ولديه ثروة طائلة، هو الأمير يوسف كمال، فقد جاء من اقترح عليه إنشاء مدرسة فنية في القاهرة، فتحمس للفكرة، وهكذا قامت مدرسة الفنون، ومن أجل ضمان استمرارها، وتحسين الأداء فيها، أوقف عليها الأمير عقارات وموارد تكفيها، بما في ذلك إيفاد الخريجين المتفوقين إلى أوروبا لمواصلة دراساتهم والاطلاع على الأعمال الفنية، وهكذا أصبحت سنة ١٩٠٨ علامة مميزة في تاريخ التشكيل المصري.

ترافق ذلك أيضا مع قيام مجموعات وجمعيات لمحبي الفنون الجميلة، وأخذت ترتفع الأصوات بضرورة تشجيع الفنانين واقتناء أعمالهم، كما أصبح اقتناء الأعمال الفنية، خاصة التي يرسمها الأجانب، هواية بعض الأثرياء ومجالا للتفاخر فيما بينهم، مع الإشارة هنا إلى أن عددا غير قليل من هؤلاء الأثرياء من أصول غير مصرية، وكان بعضهم على دراية بالفنون وأسعار الأعمال الفنية، نظرا لاسفارهم المتكررة إلى أوروبا، ولوجود ذوي المعرفة والخبرة حولهم.

بدءا من عام ١٩١٢ أخذت البعثات الفنية تتوجه إلى أوروبا لمواصلة الدراسة، وكان ضمنها المثال مختار، الذي أثبت جدارته وحضوره، بما أنجزه من أعمال فنية، ولأن طبيعة المادة التي يتعامل بها تقتضي تجهيزات ومساعدين لم يكونوا متوافرين في مصر، لذلك كان من أوائل المصريين الذين تم إيفادهم إلى باريس.

ونظرا للمخزون الشعبي العريق في تكوين هذا الفنان العبقري، ولأنه استمد أغلب موضوعاته من حياة الناس، خاصة أبناء الأرياف، وقدرته على الاختيار والتلخيص، ولان مصر كانت تمر في فترة مخاض وتغير، على جميع المستويات، من حيث ظهور الكيان السياسي وإعلان الدستور وقيام البرلمان وإنشاء بنك مصر، وظهور عدد من الصناعات؛ ولان مخاضا مماثلا كان يجتاح فرنسا، وعبر عن نفسه بموجات جديدة، ورسوخ ما كان منبوذا أو مستبعدا، خاصة الموجة الجديدة من الانطباعية الأكثر نضجا، ولأن المثال الفرنسي رودان أصبح خلال تلك الفترة في ذروة العطاء، ومن ثم في ذروة الاحتراف والشهرة، فان مختار استفاد كثيرا من اقامته في فرنسا، سواء بالاحتكاك بأجواء جديدة، وبالتالي الاستفادة من الخبرات المتراكمة، أو بتجاوزه للصعوبات والعوائق التي كانت تحيط به في مصر، وهكذا انطلق بحماسة كبيرة ليعبر عن نفسه، وليسهم أيضا في إثراء المناخ الفرنسي نفسه من خلال الموضوعات التي تناولها مادة لعمله أو طريقة التعبير عنها خاصة وهو يحمل تراثا من بيئة مغايرة، وهكذا أصبح أول مصري يعرض في «صالون الفنانين الفرنسيين» إذ قدم تمثاله «عايدة»، وكان لما يزل في الثانية والعشرين من عمره!

ان هذه الدراسة تقتصر، بالدرجة الأساسية، على محمد محمود خليل، إلا أن معرفة الأجواء التي عاش خلالها تضيء جوانب مهمة في رحلته الفنية، وتعبر عن مدى الجرأة التي تميز بها وهو يبحر في مواجهة عواصف وعوالم جديدة.

ولعل رحلة مختار الفنية، وما أنجز خلالها من أعمال بالغة الأهمية والحداثة، تعكس الأجواء التي كانت سائدة، إذ رغم الاعتراف به كمثال متميز، ولاقت أعماله هوى ثم اعترافا في فرنسا ثم مصر، ومن الأوساط الشعبية أيضا، إلا أن القوى المحافظة المناهضة في مصر لم تكن قليلة ولم تكن ضعيفة، إذ بعد أن عانى الكثير من الصعوبات والفقر أثناء الحرب العالمية الأولى، مما اضطره إلى العمل في غير مجاله لتحصيل قوت يومه، استطاع أن ينجز تمثاله «نهضة مصر» وحمله الى معرض الفنانين الفرنسيين الذي أقيم بعد الحرب العالمية مباشرة، فرأى فيه نقاد الفن «أول إشعاع تنبثق منه نهضة الفن المصري».(٦)

ومع أن شخصية مختار وإنجازاته الفنية تستحق وقفة خاصة، فالذي يعنينا هنا: دور محمد محمود خليل، ومجموعة أخرى من المستنيرين، وأيضا موقف الشعب، خاصة الفقراء في المدن والأرياف، وكيف تضامن الكثيرون بالاكتتاب والتأييد من أجل إقامة تمثال «نهضة مصر»، بعد أن أصبح الموضوع قضية وطنية نتيجة الصعوبات التي واجهت إقامة هذا التمثال، وما رافق ذلك من تجاذبات سياسية واتجاهات فكرية متضاربة.

إذ بعد أن رأى سعد زغلول، أثناء زيارة لباريس، نموذجا لتمثال «نهضة مصر»، أخذت الصحافة تطالب بإقامة هذا التمثال في مصر، وبادرت «الأخبار» بالدعوى إلى الاكتتاب وجمع الأموال اللازمة، كما تشكلت لجنة لمتابعة الموضوع، كان من بين أعضائها محمد محمود خليل. ولما تقرر أن تكون مادة التمثال من حجر الجرانيت، على غرار تماثيل مصر القديمة، فقد أمكن جمع ٦٥٠٠ جنيه، وطلبت اللجنة من الحكومة الموافقة على إقامة هذا التمثال فوافقت شرط أن يكون تحت إشراف وزارة الأشغال العامة.(٧)

لقد كانت عملية الاكتتاب لجمع الأموال مرآة لمشاعر الناس، إذ بادر إلى ذلك الفقراء قبل الأغنياء، وساهمت الأرياف بحماس يوازي حماس المدن. ونكتفي هنا بمثال واحد ورد في رسالة من الشحات ابراهيم الكيلاني، العامل بهندسة السكة الحديدية بالزقازيق، إذ قدم تبرعا مقداره ستمائة مليم ومعه الكلمات التالية:

«إنني رجل فقير جدا اشتغل بهندسة السكة الحديد الأميرية بوظيفة فاعل، ويوميتي ٧٠ مليما ومتزوج بيتيمة الأب وأم زوجي تبيع ترمسا ولي شغف بقراءة الصحف عن عهد النهضة المصرية الأخيرة. بينما كنت جالسا أقرأ جريدتكم الغراء بكيت بكاء شديدا، فسألتني زوجتي عن سبب بكائي فأخبرتها عن التبرع لتمثال نهضة مصر، ولم يكن معي نقود أتبرع بها خلاف ٢٠٠ مليم، فقالت زوجتي انها تتبرع بمائة مليم أيضا، وقالت أمها مثلها وكذلك فعل أخوها وعمره ١٥ سنة. أما أختها البالغة من العمر ١٣ سنة فقالت إنها لا تملك إلا ٥٠ مليما فتبرعت بها، ولي طفل عمره سنة ونصف كانت أمه وفرت له ٥٠ مليما فاحضرتها فأصبح المجموع ٦٠٠ مليم. فأرجوكم أن تتقبلوا منا هذا المبلغ القليل لتوصيله إلى أمين صندوق تمثال نهضة مصر، وتتوسطوا في قبوله ونكون لكم من الشاكرين. هذا واني أدعو جميع الفعلة في الزقازيق وخلافها وأدعو أيضا جميع العمال للتبرع لتمثال نهضة مصر لنتسابق مع الأغنياء زادهم الله من فضله».(٨)

أثناء قطع الأحجار للتمثال من شمال مصر ونقلها الى القاهرة، وبعد الانفاق على المراحل الأولى من العمل، انتهت المبالغ التي تم الاكتتاب بها، وكاد يتوقف المشروع عام ١٩٢٢، إلا أن أحد النواب، ويصا واصف، استطاع أن يحصل على اعتماد من البرلمان قدره ١٢ ألف جنيه لمواصلة العمل، ورغم الاستمرار إلا أن العقبات التي وضعتها الحكومة كانت تعرقل وتؤخر. كتب وكيل وزارة الأشغال، المعترض على إقامة التمثال وعلى مكان إقامته، طالبا «تشكيل لجنة من ذوي الذوق للنظر في صلاحية التمثال».(٩) وظل الأمر بين شد وجذب إلى أن «استطاع مختار أن يتم تمثاله». «وظل يرتقب إزاحة الستار عنه شهورا إلى أن تغلب تيار الحماسة العام، وتم احتفال رسمي أقيم في ٢٠ مايو ١٩٢٨، وألقى فيه رئيس مجلس الوزراء كلمة الحكومة، كما ألقيت قصيدة شوقي التي أعدها عن التمثال، القاها الشاعر علي الجارم».(١٠)

إن إقامة تمثال «نهضة مصر» تعكس الجو الذي كانت تعيشه الحركة الفنية، إذ رغم الحماس الشعبي، والدفاع الحار من قبل اعلام الثقافة والفن والأدب وقطاع مستنير من السياسيين وأبناء الشعب العاديين، إلا أن موقفا مناهضا من عدد غير قليل، خاصة من السياسيين، كان يحول دون انطلاق العمل الفني، ويضع في وجهه المصاعب والعراقيل.

- ٢ -

في هذا الجو الذي يتسم ببعض الإيجابيات والكثير من السلبيات، بدأ محمد محمود خليل رحلته الطويلة الحافلة، وإذا كان قد بدأ بلوحة رينوار، بحكم إقامته في فرنسا، وطغيان الموجة الانطباعية خلال تلك الفترة، فان خياراته اللاحقة ظلت ضمن نفس المدرسة، سواء وهو يشتري لنفسه أو عندما كلف بالشراء للمتاحف في مصر أو للقصور الملكية. وإذا تجاوز تلك المدرسة فإلى ضفافها أو لمرحلتها بالدرجة الأساسية. كان يفعل ذلك نتيجة الجو السائد في فرنسا أولا، ولأن حوله من يشور عليه، خاصة وأن المدرسة الانطباعية التي كانت مجرد هامش ضيق في البداية، تحولت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى موجة زاحفة، وأخذت أصداؤها وانجازاتها ترحل إلى أمريكا وإلى روسيا، كما أصبح تأثيرها شديد الوضوح في أعمال الكثيرين.

يضاف إلى هذا أن ذوي النفوذ الاقتصادي أخذوا يدركون ما تشكله الأعمال الفنية من أهمية في مجال الاستثمار، ليس كمجرد لاحتياطي محتمل أو بعيد للثروة، وإنما كشيء عاجل، بل ومؤكد أيضا. ونشطت في هذا الحقل دور المزادات، وما تخلقه من المنافسة والإغراء، بحيث أصبح جمع اللوحات والتحف الفنية والسجاد والآثار القديمة ثروة بذاتها، كما كان حال الذهب في فترة سابقة. عزز هذا الأمر أن الكثير من الأعمال الفنية التي كانت في الكنائس والقصور قبل الثورة الفرنسية، ونهبت أو تشتتت خلال الثورة ثم بعدها، أخذت تظهر في دور المزادات، وأصبحت هذه الدور هي التي تعطي القيمة والمصداقية لهذه الأعمال، وبالتالي لها زبائنها وسماسرتها وأساليبها في الترويج، بما في ذلك تبني بعض المدارس والمراحل والفنانين، وتحديد الأهمية والمستوى والأسعار، الأمر الذي زاد في المنافسة، وزاد في الطلب على مدرسة معينة وفنانين محددين.

محمد محمود خليل، وهو يزداد اقبالا لشراء الأعمال الانطباعية، أصبح أكثر ادراكا لقيمة ما يشتريه، بحكم الممارسة ونتيجة تأثير المستشارين الذين يحيطون به، حتى الأعمال التي تنتمي إلى مدارس أخرى، واشتراها لنفسه، ربما بهدف الاستثمار، وكان أغلبها من مدرسة الاستشراق، ما لبث أن تخلى عنها سواء بالبيع أو باهدائها إلى جهات متحفية في مصر.

ولأنه رافق النشاط التشكيلي في مصر منذ البداية، وظل يقيم أو يتردد على باريس من مطلع القرن العشرين، ولان مدرسة الفنون أوفدت خريجيها المتفوقين إلى فرنسا، فقد كان خليل وثيق الصلة بهؤلاء، وقامت بينه وبين بعضهم علاقات متميزة، الأمر الذي جعله يساهم في الجماعات والجمعيات التي تكونت في مصر لدعم الفنون، ولشراء الأعمال الفنية.

صحيح أن عددا من الذين تم إيفادهم إلى فرنسا أو إيطاليا بقي محافظا، فلم يتفاعل مع المدارس الفنية الحديثة، ولم يتأثر بالاتجاهات والموجات الجديدة، إذ كان التوجه لدى بعض هؤلاء الحصول على الشهادات والحلول مكان الأجانب الذين كانوا يحتلون الوظائف والمناصب الادارية في مصر، إلا أن آخرين تفاعلوا مع الجو الجديد، واستطاعوا اكتساب مهارات إضافية، وساهموا بالتالي في خلق مناخ فني أكثر تحررا وأكثر خصوبة، ولعل أبرز هؤلاء: مختار ثم عياد ومحمد حسن ويوسف كامل.

بتأثير هذا الجو، والذي أصبح أكثر نضجا وانفتاحا، وقد ساهم في خلقه الموفدون العائدون وكوكبة من ألمع المثقفين، أمثال لطفي السيد وأحمد شوقي وطه حسين وهدى شعراوي وعلي عبدالرازق وعبدالرحمن عزام والرافعي وغيرهم، علاوة على الصحافة والمعارض، أمكن ادخال مادة الفنون الجميلة كمادة دراسية في جميع المدارس، وزيادة الاهتمام الشعبي، وحتى الرسمي، بالقضايا الفنية المطروحة، كما تعالت الأصوات مطالبة بزيادة العناية والإنفاق في هذا المجال، وكان محمد محمود خليل صاحب تأثير مباشر، مما جعل الدولة تخصص مبالغ مالية لاقتناء الأعمال الفنية، وتكلفه باختيار هذه الأعمال.

قام خليل بشراء عدد غير قليل من الأعمال الفنية من «صالون القاهرة» لمصلحة وزارة المعارف، وحين كلفته الدولة بشراء أعمال تناسب القصور الملكية ونادي محمد علي للدبلوماسيين، ثم لمتحف الفن الحديث، فقد اختار نسبة كبيرة مما هو معروض في دور المزاد بفرنسا، واستمر يفعل ذلك طوال الفترة التي ظل خلالها مكلفا بهذه المهمة، وكان يصطحب معه لهذا الغرض عددا من المستشارين وذوي الخبرة في رحلاته، وحين يكون مثقلا بأشغال في مصر تعوقه عن السفر، كان ينيب عنه بعض مستشاريه للقيام بهذه المهمة.

على رأس المستشارين الذين استعان بهم خليل، أو كانوا ينوبون عنه في اختيار الأعمال الفنية: ريشار موصيري، وهو يهودي مصري، وتحديد الهوية هنا لهذا المستشار بالذات ضروري، لان المواقف اللاحقة، خاصة بعد وفاة خليل، توضح بعض الملابسات التي رافقت ما أثير حول صحة نسبة عدد من اللوحات لمبدعيها.

فإذا عدنا إلى سيرة محمد محمود خليل، فإنه ابتداء من عام ١٩٢٢، أصبح سكرتيرا لجمعية محبي الفنون، ثم ما لبث أن تسلم رئاستها، وظل كذلك إلى حين وفاته، تقريبا، أما مهام هذه الجمعية فكانت إقامة المعارض، شراء اللوحات، توسيع دائرة الاهتمام بالفنون، سواء بعقد الندوات والمحاضرات، أو باستضافة المعارض والفنانين، مصريين وأجانب، كما شجعت الجمعية أو تبنت بعض المشاريع، كتمثال نهضة مصر، ودفعت أعضاءها إلى مساندة المشروع والتبرع له، وإلى توضيح أهميته بالكتابة عنه، وبالكتابة عن الفنون بشكل عام.

أما حين أصبح خليل عضوا في مجلس الشيوخ، ثم رئيسا له، فقد أقنع الحكومة بزيادة المخصصات لشراء الأعمال الفنية، وبدأ ذلك عام ١٩٢٥، ثم استمر خلال فترة ليست قصيرة، ولان أغلبية المشتريات كانت تتم من فرنسا، لقناعة خليل أنها الأكثر جدارة بالاقتناء، تولد رد فعل لدى الفنانين المصريين، لكن خليل لم يأبه لمثل هذه الاعتراضات، بسبب الفارق في المستوى الفني بين البلدين، ولان طبيعة شخصيته من حيث الاعتداد والصرامة جعلته الوحيد الذي له القرار في هذا المجال، مما دفع بعض الفنانين لان يطلقوا عليه: ديكتاتور الفن، أكثر من ذلك، رسم الفنان محمد حسن لوحة كاريكاتور تمثل هذا الديكتاتور وحوله عدد من أصدقائه وبطانته!

ومع أن الملك فؤاد كلف خليل باختيار المقتنيات الفنية التي يحسن أن تكون في القصور الملكية، إلا أن العلاقة بين الطرفين اتسمت بالفتور وببعض الثغرات، نظرا لما يتصف به خليل من روح الجرأة، والاستخفاف بالشكليات والبروتوكول، فقد كان يسافر إلى خارج مصر، مثلا، دون استئذان القصر، ويعود دون أن يفكر بتقديم فروض الطاعة، خلافا لما كان يفعل أمثاله من كبار رجال الدولة!

لتأكيد ذلك، وبمنطق تلك الحقبة، فإن خليل لم يحصل على لقب باشا، رغم أن من هم دونه رتبة حصلوا عليه، والسبب ما نقل عن لسانه، ووصل بسرعة إلى أسماع الملك فاروق، قال: «أصبحت الباشوية في هذه الأيام ورقة لا تساوي الحبر الذي تكتب به».(١١)

هذا السلوك، بجرأته وتميزه، كان يعني موقفا أيضا، إذ يقول عن نفسه عام ١٩٤٩ انه «عاش طوال حياته يؤيد الديمقراطية ويبغض الديكتاتورية على أي وجه من الوجوه، ولعل ذلك من أهم الأسباب التي دفعته الى حماية المعارضة في مجلس الشيوخ وتشجيعها وتنشيطها، بحيث كان لها من الشأن ما ليس لغيرها في سائر المجالس وسائر العهود».(١٢)

أما المندوب السامي البريطاني في مصر أنذاك فقد كتب في أحد تقاريره عن محمد محمود خليل «... بانه على درجة متوسطة من الذكاء، ويشترك في الكثير من الدسائس، ويتخيل نفسه رئيسا لمجلس الوزراء» وانه «ثعبان سام يبث الدعاية المعادية والحديث الانهزامي، ويشتبه في أن ميوله إيطالية».(١٣)

مواقفه ثم تقييم الآخرين لها، يدلان على صفات في الرجل لم تكن تتوافق والسائد، بدءا من خياراته الفنية، مرورا بسلوكه تجاه القصر، مقارنة بالاعراف السائدة، ثم طريقة النظر إلى المنصب الذي يشغله، فعندما انتخب رئيسا لمجلس الشيوخ، وقد فاز بأصوات حزب الوفد، ولكي يضمن الحياد، استقال من الحزب، أما رأي المندوب السامي البريطاني فانه نابع، بالدرجة الأولى، من عجزه عن استمالته، وإذا كانت ميوله، أو هواه، من الناحية الفنية، على الأقل، نحو فرنسا من

حيث القناعة والسلوك، فإن إضفاء مثل هذه الصفة عليه خلال تلك الفترة لا تعني شيئا كبيرا أو خطيرا لذلك لختار المندوب السامي صفة تلائم المرحلة: ان يتهم الرجل بالميول الإيطالية، وواضح ما تعنيه مثل هذه الميول في مرحلة الثلاثينات، مرحلة هتلر وموسوليني!

لو تركنا هذه الأمور جانبا، وتابعنا المسار الفني لمحمد محمود خليل، نجد انه لعب دورا رئيسيا في التأثير على الحركة الفنية كاتجاه وكمقتنيات، فقد أصبح خلال ثلاثين سنة متواصلة أبرز الصانعين للذوق الفني، من خلال مقتنياته، وما يختاره للمتاحف، وأيضا ما يستطيع أن يقدمه للآخرين. إذ بعد أن جمع كما غير قليل من الأعمال الانطباعية لنفسه أو للمتاحف، أصبح أيضا أول مسؤول مصري في معرض باريس الدولي للفنون الذي أقيم عام ١٩٣٧، ويعتبر هذا المعرض من أبرز وأهم المعارض العالمية، لأن من يقدم في مثل هذه المعارض، أو ما يعرض فيه يكتسب أهمية وموقعا لا يتاح لغيره، وهذا ما يجعله أكثر تأثيرا وأكثر رواجا في الداخل والخارج. (ولابد أن تدرس هذه المؤثرات في إطار تاريخ الحركة التشكيلية المصرية، وكيف لعبت دورا سلبيا أو إيجابيا في تطور هذه الحركة واتجاهاتها).

فإذا كان مختار بعد عودته إلى مصر، وعدد آخر من الفنانين، قد أقاموا تجمعا فنيا أطلقوا عليه اسم «جماعة الخيال» خلال النصف الثاني من العشرينات، وكان ملتقى رواد الفن المصري المعاصر، فان هذه الجماعة لم يقدر لها أن تعيش طويلا، إذ حل مكانها خلال العقد اللاحق «جماعة المحاولين»، وتبعتها «جماعة الفن والحرية»، وكلها إرهاصات عن تحول ديناميكي في اتجاهات وخيارات الفنانين المصريين، الذين كانوا يحاولون ويبحثون من أجل الوصول إلى لغة وشخصية خاصة بهم، كما كان يحصل في عدة أمكنة من العالم خلال ذات الوقت، ولعل تجربة المكسيك أكثرها وضوحا وتبلورا.

في هذا الجانب، وكأصداء لما يحصل في أمكنة عديدة، ظل الأسلوبان الأكثر سيطرة في مصر: الكلاسيكية الحديثة والانطباعية، إلى أن وصلت الموجة السريالية بتفرعاتها المتعددة، فأصبحت المدارس والتيارات الفنية في مصر عديدة ومتفاعلة، كما برزت مجموعة من الفنانين المميزين، وكان لعدد غير قليل منهم ملامح خاصة مستمدة من البيئة ومن التراث، لكن بقسمات حديثة وباجتهاد متواصل.

- ٣ -

وظل محمد محمود خليل، «ديكتاتور الفن»، عنصرا مؤثرا في حركة الفن المصري، خاصة وأن مقتنياته ازدادت وتنوعت؛ كما أصبحت المعارض التي تقام في مصر تحت إشرافه لها صفة دولية. ولعل أهمها المعرض الكبير الذي أقيم سنة ١٩٤٧، وقد شاركت فيه دول عديدة، منها فرنسا وأمريكا والاتحاد السوفييتي وبلجيكا والصين، وشاركت فيه أيضا مصر والعراق من البلدان العربية.

ورغم ما يتصف به الرجل من صرامة وتعلق بالانطباعية الفرنسية، فقد أصبح بمرور الوقت أكثر احتفاء بالفن المحلي أو المختلف، فأخذ يزور المعارض التي يقيمها الفنانون المصريون، ويتبادل مع الكثيرين الحوار ووجهات النظر، كما أصبح قصره يستقبل أعدادا متزايدة من المهتمين بالفنون، للاطلاع على مقتنياته، ولمناقشة الأعمال التي يتم عرضها في مصر.

وتطورت علاقات خليل بالأوساط الثقافية واتسعت، ولعل أبرز الأمثلة التي تدلل على ذلك أنه تعود زيارة طه حسين أسبوعيا؛ ففي كل يوم أحد، الساعة السادسة مساء، لابد أن يكون في الزيارة التقليدية لعميد الأدب، في الوقت الذي يمتنع عن زيارة القصر الملكي، وتضعف علاقاته بالسياسيين التقليديين، ويصبح أكثر ميلا للتمتع بالأعمال الفنية التي اقتناها.

وفي هذه الفترة أي في أواخر الأربعينات ولكي يتأكد من كل صغيرة وكبيرة ضمن مجموعته، وقد تقدم بالعمر، أخذ يفكر بمصير المقتنيات التي جمعها، فبعد أن كلف الناقد ومؤرخ الفن، محمد صدقي الجباخنجي، أن يعد له دليلا وتصنيفا لهذه المقتنيات، راح يتأمل الخيارات المتاحة أمامه، وما يمكن أن تنتهي إليه هذه الثروة الفنية.

كان بإمكانه أن يتصرف بهذه المجموعة كما يشاء: أن يبيعها؛ أن يهبها لفرنسا؛ أن يخص بها أحد الورثة (وقد تنازعوا طويلا بعد وفاته)، لكن استقر رأيه أخيرا أن يهديها إلى زوجته، على أن تؤول بعد وفاتها إلى مصر، الشعب والدولة، وهذا ما حصل، رغم أن الخوف لم يزايله لحظة واحدة على مصير هذه الثروة بعد وفاته، إذ يمكن أن يساء بها التصرف أو أن تتبدد، لكنه حسم أمره في النهاية وقرر أن تصبح ملكا لمصر، فقد جاء في الوصية: «أخشى ألا يعرف المصريون مقدارها فيشتتوها هنا وهناك»، ثم يستخدمون القصر في غرض من الأغراض العادية».(١٤)

لكن الزوجة، الفرنسية، وإنفاذا لرغبة خليل العميقة والحقيقية، كتبت في وصيتها ما يلي: «... ويهمني هنا أن أوضح أنني أردت بهذه الوصية أن أعبر عما أشعر به في الصميم من حب مصر التي صارت لي وطنا منذ زواجي بالمرحوم محمد محمود خليل، وأن ما أحاطني به من عطف وما شملني به من رعاية كزوج مخلص بادلني حبا بحب، وقد رأيت من حقه علي أن أخلد ذكراه في نفوس مواطنيه كجندي من ابرز جنود مصر الأوفياء، ومن أجل ذلك فانني اقرن وصيتي بشرط اقتضيه من الحكومة، وهو أن تجعل المنزل والتحف التي يضمها متحفا باسم محمد محمود خليل وحرمه، على أن يفتح هذا المتحف للجمهور، وإذا رئي أن توضع تعرفة دخول فلتكن زهيدة، بحيث يكون الدخول ميسورا للجميع.(١٥)

لقد أقدم خليل على هذه الخطوة في منعطف هام من تاريخ مصر، ولابد من تأكيد ذلك بوضوح للتدليل على معدن الرجل، ومدى تعلقه ببلده؛ ففي السنة التي سبقت وفاته قامت ثورة ٢٣ يوليو، ونحي خليل عن رئاسة «لجنة محبي الفنون»، كما اعتبر، بنظر الثورة، مع آخرين كثيرين، من السياسيين الفاسدين، أي من رجال العهد الملكي، وكان من السهل أن يؤدي مثل هذا الموقف إلى رد فعل يجعله يتصرف بالثروة الفنية بطريقة غير الطريقة التي اتبعها، لكن الشعور الوطني حكم

تصرفاته وردود أفعاله، وهكذا وثق وصيته، وجاءت زوجته بعده لتؤكدها، بحيث تؤول التركة الفنية الى الدولة.

ذكرنا سابقا ان ريشار بوصيري كان أبرز مستشاري خليل في لختيار اللوحات، وانه كان ينوب عنه في شرائها بعض الأحيان، وبغض النظر عن الفوائد التي كان يجنيها هذا المستشار من قيامه بهذه المهمات، ومن الجانبين، سواء أكانت هذه الفوائد مادية، أو على شكل «هدايا» عينية تمنحها دور المزاد، فانه حرص على الاحتفاظ بجميع الوثائق الخاصة بهذه المشتريات، والتي تتضمن كافة التفاصيل المتعلقة بالأعمال، من ناحية صحة نسبة العمل للفنان، ثم المواصفات بالمقاييس والمساحات والحجوم، ثم التاريخ، ونوعية المادة المستخدمة وغير ذلك من المعلومات والاثباتات التي تؤكد انتقال الملكية، بحيث تعتبر هذه التفاصيل بمثابة شهادة رسمية لاثبات الهوية وصحة الملكية.

حين انتقلت ملكية الأعمال الفنية الى الدولة، كلف بوصيري ولخرون أن يشرفوا على عملية الجرد والتسليم، وقد قام المذكور بهذه المهمة قبل أن يسمح له بمغادرة مصر، إذ كانت لديه الرغبة بالهجرة، لكن لما سافر لخذ معه جميع المستندات، وكان من شأن هذا أن يغذي الشكوك التي ثارت في وقت لاحق حول صحة نسبة بعض الأعمال لمبدعيها، ولعل أبرز هذه الشكوك كانت حول لوحة زهر الخشخاش لفان جوخ، اذ وجد من يقول ان اللوحة ليست لفان جوخ، ووجد من يقول انها مزيفة وليست أصلية (أي مقلدة)، وظلت الحال كذلك إلى أن عرضت مع الأعمال الانطباعية الموجودة في مصر بباريس، وفي متحف اورساي، ولقد قام المختصون الفرنسيون بفحص اللوحات بدقة كما رجعوا إلى سجلات دور المزاد التي تم شراؤها منها، وتأكدوا انها أصلية، وانها تمتلك شهادة نسب حقيقية لمبدعيها، أكثر من ذلك تم التأمين على لوحة فان جوخ بالذات بمقدار خمسين مليون دولار أثناء رحلتها من مصر الى فرنسا بزيارة ثم أثناء العودة.

وهناك أمر لخر زاد في الشكوك والظنون حول هذه اللوحة بالذات، فاللوحة لختفت من متحف خليل في احدى المراحل، وقد تم ذلك أثناء زيارة كان يقوم بها بوصيري الى القاهرة بعد أن غادرها مهاجرا، لكن هذا «الاختفاء» لم يطل، إذ عادت اللوحة إلى مكانها بعد فترة قصيرة، ربما نتيجة الضجة التي ثارت، أو لعجز الذين «استعاروها» عن تهريبها، ولخوفهم من انكشاف أمرهم، وقد قام البوليس المصري باستدعاء بوصيري والتحقيق معه قبل أن يسمح له بمغادرة مصر مجددا.

عملية الشكوك حول بعض الأعمال خلال فترة، ثم لختفاء اللوحة في فترة لاحقة، ثم عودتها مرة لخرى، كلها أمور تستدعي التأمل ثم التساؤل حول علاقة بوصيري بذلك ومدى خطورة الدور الذي لعبه، بدءا باحتفاظه بـ«الشهادات»، مرورا بالشكوك التي ثارت حول صحة نسب بعض اللوحات، وربما محاولة اقتناص لوحة زهرة الخشخاش، ومن يدري، قد لا تكون محاولة السرقة وتهريب اللوحة هي الأخيرة في سلسلة المحاولات التي تجري من أجل وضع اليد على بعض الأعمال، أو الاساءة إليها.

ولكي تكتمل لعبة «القدر»، فان مخاوف خليل حول أن يستعمل القصر في غير غرضه، قد وقعت بالفعل. اذ بعد أن حول القصر إلى متحف إثر وفاة زوجة خليل، وظل كذلك طوال فترة الستينات، وما كاد عبدالناصر يغيب ويأتي السادات الى رئاسة الجمهورية، حتى وضع الأخير يده على القصر وألحقه بسكنه الخاص، بعد أن أفرغ محتوياته ووضعها في مستودعات، قيل انها لم تكن مستوفية للشروط الفنية اللازمة والسليمة.

ولعل من أبرز وأهم التعليقات التي قيلت حول هذا التصرف ما قاله توفيق الحكيم، قال: العادة الجارية، وفي جميع أنحاء العالم، أن تتحول القصور إلى متاحف، لا أن تتحول المتاحف إلى ملحقات بالقصور!

وتأكيدا لما قاله الحكيم فهناك قصور ملكية تحولت إلى متاحف للفن، ولعل أبرزها متحف فان جوخ القائم حاليا في امستردام، ثم انه من أجل لوحة مفردة لفنان عظيم، أو من أجل أثر تاريخي بارز تبنى المتاحف والأجنحة والقصور لاستقبال اللوحة أو الأثر؛ ولابد من أن نتذكر في هذا السياق لوحة الجرنيكا لبيكاسو، وكيف أعد لها جناح خاص لكي تستقبل في متحف الباردو؛ وكيف صمم متحف برلين ليكون مكانا مناسبا يليق باستضافة الملك العظيم سرجون وشارع نصره وعرباته المذهبة.

- ٤ -

بعد غياب السادات عاد القصر متحفا مرة لخرى، لكن التحديات والمخاطر لم تنته، ففي مواجهة ديون مصر الخارجية التي خلفها الرئيس المذكور، ارتفعت بعض الأصوات مطالبة ببيع محتويات متحف محمد محمود خليل لتسديد هذه الديون، والتي قدرت بحوالي ٣٢ مليار دولار.

هذه الدعوة واجهها الشعب المصري بالادانة والرفض، ومثلما وقف بجدارة وسخاء من أجل اقامة تمثال نهضة مصر في العشرينات، فعل مرة لخرى وهو يتصدى ببسالة ليحمي ثروة مصر الفنية، ففي موقف نادر المثال، تداعى المثقفون، أواسط الثمانينات، في أكبر تجمع ثقافي وفني في تاريخ مصر المعاصر ليعلنوا بصوت واحد: لا لبيع تاريخ مصر، لا لبيع تراثها الفني. وهكذا هُزم الاقتراح، وظلت مصر محتفظة بما تراكم لديها من أعمال فنية، أصبحت بمرور الوقت جزءا من تراثها الذي تعتز به وتدافع عنه. أكثر من ذلك، ارتفعت أصوات عدد غير قليل من المثقفين تطالب بمنع مغادرة هذه الأعمال، ولو برحلة قصيرة الى خارج مصر، وتدعو من يريد رؤيتها أن يأتي لزيارتها في مكانها، كما يفعل الكثيرون كل عام من أجل زيارة الاهرامات ومعابد الملوك!

موقف مثقفي مصر درس كبير، إذ بمقدار ما يستند إلى تراث رواد عصر النهضة في بداية القرن، فانه يتطلع نحو المستقبل أيضا، في محاولة لحماية كل ما هو ثمين وعزيز، فالأباء يحرصون على أن يسلموا هذه الثروة للابناء، والأحفاد، كجزء من تاريخ مصر الذي يجب أن يبقى.

ولابد من كلمة ضرورية في هذا السياق، قبل أن ندخل كمرحلة لخيرة، إلى

رحاب متحف محمد محمود خليل.

إذا كانت خيارات محمد محمود خليل قد لاقت في البداية الاعتراض، وحتى الاستنكار، واعتبر البعض أن تخصيص مبالغ لشراء مثل هذه الأعمال هدر للأموال، وتوجه يتعارض والذوق السائد وينافي «التراث» أيضا، فقد وجد من يرى رأيا آخر، وفي سياق هذه الدراسة أشرنا إلى عدد من هؤلاء، وكيف كان ضمنهم بعض كبار الرأسماليين، أمثال طلعت حرب وواصف ويصا، إذ أصبح التقدير العام ان الأعمال الفنية جزء من الثروة القومية، ويمكن لهذه الثروة أن تكبر وتزداد أهمية من خلال التبني والرعاية.

وكما هي العادة في البنوك والمؤسسات المالية الكبرى أن يوظف جزء من الرأسمال في الأعمال الفنية بالذات، نظرا للتقديرات أن تزداد قيمة، فان من جملة ما يساعد على بقاء الأعمال الفنية في مواطنها أن تدخل المؤسسات المالية ضمن هذا النشاط. ولعل في تجربة محمد محمود خليل الدليل الملموس، كيف بدأ وكيف تطور، ثم كيف انتهى. بدأ بلوحة رينوار، ودفع مقابلا لها أربعمائة جنيه، لتصبح اللوحة بالذات بأربعين مليونا أو يزيد، وليدخل محمد محمود خليل في رحاب التاريخ المصري المعاصر، في الوقت الذي لختفت، وإلى الأبد، أسماء المئات من السياسيين، وغيرهم، الذين ملأوا الدنيا ضجيجا في أزمنتهم، ثم حين ولت تلك الأزمنة لم يبق منهم أي أثر!

وإذا جاز لنا أن نفتح قوسا هنا للفت النظر إلى حقيقة تمر تحت أعيننا ولا نوليها ما تستحق من اهتمام، فهي هجرة أعمالنا الفنية إلى الخارج، هذه العملية تجري كل يوم وبشكل متسارع، وبمسوغات عديدة ومختلفة، وإذا ظلت الحال كما هي الآن فسوف نكتشف بعد عقود قليلة ان أهم أعمالنا الفنية المعاصرة قد أصبحت خارج الحدود، وحتى لو أردنا أن نستعيدها، أو نستعيد جزءا منها، فسوف يكون ذلك صعبا وبأثمان تفوق التصور، ولعل في مثل جواد سليم، الفنان العراقي البارز، تأكيدا لذلك، إذ نتيجة عدم الاهتمام، وربما الجهل، فان أغلب أعمال هذا الفنان بيعت لأجانب أو رحلت الى الخارج، ولما حاولت الحكومة العراقية في وقت متأخر أن تستعيد بعضها، لم تستطع استعادة إلا القليل، ودفعت من أجل هذا القليل أموالا طائلة.

لا يعني ذلك حرمان الفنان من بيع لوحاته، لكن يجب أن توضع ضوابط وقيود على سفرها الى الخارج، كما تفعل الآن الكثير من الدول. كما لابد من أن تتكون جماعات وجمعيات من أجل حماية الثروة الفنية، والحرص على بقائها في الوطن، ولن يتيسر ذلك إلا بتشجيع المؤسسات والأفراد على الاقتناء، وتأمين شروط حياة مناسبة للفنانين، بحيث لا يكونون مضطرين للتصرف بأعمالهم لمن يدفع، وانما يجب أن يعرف مصير العمل الفني، وأين يجب أن يبقى.

لا يقصد من هذه الملاحظة تقديم الوعظ، وإنما خلق المناخ الذي يساعد على بقاء الأعمال الفنية الأساسية في مواطنها، وإذا انتقلت أو انتقل بعضها فضمن صيغة متكافئة يؤخذ فيها المستقبل بعين الاعتبار، لان الثروة الفنية بمقدار ما هي خاصة فانها عامة أيضا، وبمقدار ما تعني الحاضر تتطلع إلى المستقبل، إلى الأجيال القادمة، وهذا ما يجب الالتفات إليه مبكرا، وخلق الظروف المناسبة لبقائه ودوامه.

- ٥ -

إذا عدنا الآن إلى متحف محمد محمود خليل، فان أول مفاجأة تصادفنا: اسم الشارع الذي يقع فيه المتحف: شارع كافور!

أما المفاجأة الثانية فهي ان المتحف يحتل رقم١ في الشارع!

من هو كافور، ومن يتذكره لولا المتنبي؟ وماذا يعني هذا الشارع الآن لولا متحف محمد محمود خليل؟

ان المصادفات، في أحيان كثيرة، تلعب دورا ساخرا، وكأنها تنبهنا إلى ما في هذه الحياة من مفارقات، فهي تصرخ وتقول: يجب أن تفتحوا أعينكم على اتساعها لكي تروا جيدا كل ما حولكم، من اجل استخلاص العبر وفي الوقت المناسب!

فالقصر الواقع في شارع كافور، رغم اتساع مساحته، والتي تفيض عن ثمانية آلاف متر مربع، يشبه غيره من القصور في بعض احياء الجيزة والزمالك والجاردن سيتي، ربما يكون أكبر أو أصغر، أكثر أو أقل جمالا من قصور أخرى، لكن مثله لا تجد من حيث الأهمية، فهو يضم أكبر مجموعة فنية موجودة في مصر، وهذا ما يعطيه تميزه، وبالتالي عظمته وقدرته على البقاء والاستمرار.

إذا اجتزنا الحديقة الفسيحة، وما نكاد ندخل الى رحاب القصر، حتى نفاجأ بالصمت والجمال، وكأننا ندخل الى محراب، وفي طبقات القصر الثلاث تتوزع اللوحات والتحف والتماثيل بشكل جميل يملأ العين والقلب، بحيث يتساءل الإنسان: كيف استطاع شخص بمفرده أن يجمع كل هذه التحف؟

تضم مجموعة خليل ٣٠٤ لوحات و٤٢ تمثالا، تتراوح اللوحات بين الزيتية والمائية والباستيل، كما توجد لوحات بقلم الرصاص، أما التماثيل فهي مصنوعة من البرونز والخشب والفخار، ومعظم هذه الأعمال لفنانين فرنسيين، أو عاشوا في فرنسا، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حتى ليكاد يصح أن يطلق على المتحف: الفن الفرنسي من ديلاكروا إلى جوجان«(١٦) وهذه الفترة من أخصب وأهم فترات الفن الفرنسي، الانطباعي تحديدا، إذ تصارعت خلالها مدارس وأساليب، وقد تبدت نتائج هذا الصراع في أنحاء متعددة من المتحف، فديلاكروا يقابل أنجر، وكل منهما يمثل مدرسة وأسلوبا يختلف الواحد عن الآخر، أما حين يبدأ الفنانون بالخروج الى الطبيعة، وهناك يرسمون، خلافا لما فعله أساتذتهم، إذ كانوا يطلون على الطبيعة، وبعد أن يمتلئوا بأنفاسها يعودون إلى محترفاتهم، وهناك يستعيدون من الذاكرة ما خزنته، فان الجيل الجديد من الرسامين خلق ثورة كبيرة، إذ ان العمل كله ينجز في أحضان الطبيعة، بحيث تصبح اللوحة طبيعة أخرى مليئة بالحيوية والعنفوان، حتى ليكاد الإنسان يتنسم رائحة التراب والأشجار، ويرى موجات الماء الصغيرة وهي تتدافع وتلعب بين الضفتين، أما النور، الذي هو أساس الحركة الانطباعية، فانه يتحول ويتغير

بتعاقب ساعات الليل والنهار، وبتعاقب الفصول، وأيضا بتحول الفنان من المناطق الباردة المعتمة إلى رحاب المتوسط، حيث الشمس رفيق دائم، وحيث تبدو الأشياء مختلفة عن الشمال الكامد.

خليل وهو يجمع اللوحات حرص على أن تكون ضمن مقتنياته الملامح الجامعة والفاصلة بين رسام وآخر، بحيث نستطيع من خلال هذا الكم، وبتبين الفروق، أن نقرأ قرنا بكامله من الفن، فاللوحات الموجودة في المتحف لروسو تمثل مراحل تطوره وطريقته في النظر الى الطبيعة، إذ كان يخلق طبيعة موازية للطبيعة الحقيقية، وهذا ما يجعله حرفيا بعض الأحيان. ودوبيني يعيد تشكيل الطبيعة، إذ يجردها من مادتها الخام ويضفي عليها لونا غنائيا بحيث تبدو أكثر جمالا وأقرب الى النفس. ويمكن أن يقال الشيء ذاته، أو ما يوافقه، على عدد غير قليل من الرسامين الآخرين، بحيث نستطيع أن نكتشف ملامح كل واحد منهم، والعلامات التي تميزه عن غيره.

حتى دوميه، ذلك الفنان الساخر، والذي يميل إلى الكاريكاتور في لوحاته، حين نتأمل الأعمال التي تركها نكتشف أن وراء تلك الابتسامة التي تتبدى نتيجة المفارقة، رسما متينا من حيث البناء والسيطرة على المشهد كله.

أما أحد شيوخ المدرسة الانطباعية، مونيه، والذي طور في بنيتها، أو طريقة النظر إلى الطبيعة، فان المتحف يضم بعضا من أعماله ذات المساحة الوسطى. بحيث يصبح من يتأمل أعمال هذا الفنان وكأنه يكتشف كل ما حوله من جديد، أو يراه في لحظة خلقه الأولى.

واعلام الانطباعية، على تعددهم، نجد لهم في هذا المتحف أعمالا مميزة، فلرينوار بضع لوحات، وكان هو أبرز المحرضين لخليل كي يدخل إلى هذا العالم، ولديجا أعمال وكذلك لجوجان ولوتريك وبيسارو، ولهذا الأخير ثلاث لوحات كبيرة، أما فان جوخ فان لوحته زهرة الخشخاش، فتعتبر أبرز ما يضمه المتحف. وقد أشرنا الى بعض الملابسات التي واجهت هذه اللوحة، سواء بالاساءة أو بمحاولة السرقة، ولو لم تكن ذات أهمية خاصة لما ثارت حولها كل هذه المكائد! حتى يوسف ادريس، وفي محاولة لإظهار حرصه الزائد على تلك اللوحة، أشار إلى أنها بيعت في أحد المزادات الفنية حين سرقت، لكن بعد التحريات تبين أن اللوحة التي بيعت لفان جوخ خلال تلك الفترة كانت لوحة «عباد الشمس» وليست «زهر الخشخاش».

وهناك أعلام آخرون في الفن، ومن خارج فرنسا، حرص خليل على أن يقتني بعضا من أعمالهم، وقد تيسر له ذلك باعتبار أن باريس كانت كعبة الفن، وكان يقصدها الكثيرون من أجل عرض أعمالهم، وبالتالي لاكتساب الاحتراف فالموقع والشهرة، وهكذا نجد لفنانين من ايطاليا والمانيا وانجلترا وبلجيكا أعمالا مميزة.

أما الأعمال النحتية التي يضمها المتحف، فيكتفي أن نشير إلى بعض تماثيل رودان، والتي تعتبر آية في الجمال والكمال، خاصة تمثاليه لبلزاك ولفيكتور هوجو، وتعتبر من أثمن ما يضمه المتحف، ثم هناك تمثال نصفي لسعد زغلول من إبداع بوزتش سريج، وآخر لرودان باسم «النداء الى السلاح»، بارتفاع ١١٤سم. وتمثال آخر لمحمد حسن باسم الفرسان الثلاثة.

ان اللوحات والتماثيل الموجودة في المتحف منتقاة بكثير من الرهافة والعناية، خاصة وأن نظرة من اقتناها تختلف عن نظرة مدراء المتاحف، فقد كان يريد أن يتمتع قبل أن يؤرخ، ويريد أن يتذوق قبل أن يفكر بما يمكن أن تدره عليه من مبالغ فيما لو باعها، وهذا ما جعل مقتنياته تكتسب طابعا شخصيا بالدرجة الأولى، وهذا الطابع بالذات يدلل على المستوى الذي بلغه وعلى الدافع الذي جعله ينتقي هذه الأعمال بالذات، خاصة وأن عادة الاقتناء التي تستبد ببعض الأشخاص تجعلهم أقرب إلى الانحياز للذوق الشخصي وبالتالي يشبعون رغبة خاصة.

ومما يؤكد هذا التوجه ان مقتنيات محمد محمود خليل الأخرى تشير إلى ذلك؛ ففي المتحف عدد كبير من المقتنيات التي تجمعت نتيجة الهوى الشخصي، إذ جمعها من أماكن مختلفة، ومن عصور متعددة، حتى ليبدو، في بعض اللحظات، وكأنه طفل استهوته أشياء لا يقوى على تركها في أيدي الآخرين! وأكثر ما يتجلى ذلك في الأشياء الصغيرة من العلب المزخرفة، والأواني الخزفية، والفازات التي جلبت من أماكن بعيدة، لقد فعل كل ذلك بذوق مميز، ومن أجل إشباع رغبة شخصية بالدرجة الأساسية. ولابد أن نشير هنا إلى أن لزوجته، وربما لبعض المستشارين، دورا رئيسيا في الانتقاء واستكمال مجموعات معينة.

ان الفن، في النتيجة الأخيرة، تذوق ومتعة ومعرفة، ولعل محمد محمود خليل جمع هذه الصفات كلها، واستطاع عبر سنوات العمر، وبجهد متواصل، أن يصل إلى النتيجة التي نراها الآن متجسدة في المقتنيات التي تركها، والمتمثلة في المتحف الذي يعتبر مفخرة لمصر، وذكرى لاحد الرواد الذي عرف كيف يعيش ويتمتع، وأن يترك للآخرين، لهذا الجيل ثم للأجيال القادمة، صورة مشرقة لإرادة دؤوبة ومثابرة تعرف كيف تختار، وتعرف بنفس المقدار كيف تترك، حتى في أصعب اللحظات وأكثرها تحديا، ولعل في هذا درسا لمن يريد أن يقرأ التاريخ قراءة جيدة، ويصل إلى حقيقته العميقة.. وربما الباقية عبر الأجيال.

الهوامش

(١) محمد سلماوي؛ محمد محمود خليل، المتحف والرجل، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٥. وهذه الفقرة مقتبسة من مذكرات خليل غير المنشورة.
(٢) محمد سلماوي، محمد محمود خليل، الرجل والمتحف، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٥.
(٣) دزموند ستيورت، تاريخ الشرق الأوسط الحديث، دار النهار ١٩٧٤، ص١٥.
(٤) المصدر السابق، ص١٥.
(٥) مصطفى الرزاز، محمد محمود خليل، وتحديات النهضة، القاهرة ١٩٩٥.
(٦) بدر الدين أبوغازي، المثال مختار، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤.
(٧) المصدر السابق، ص٧٧.
(٨) المصدر السابق ص ٧٦- ٧٧.
(٩) المصدر السابق ص٧٩.
(١٠) المصدر السابق ص٨١.
(١١) الرزاز، مصدر سابق، ص٥٢.
(١٢) سلماوي، مصدر سابق، ص١٤، نقلا عن مجلة المصور ١٨ فبراير ١٩٤٩.
(١٣) المصدر السابق ص١٣.
(١٤) الرزاز، مصدر سابق، ص ٥٦- ٥٧.
(١٥) محمد سلماوي، مصدر سابق، ص ٢١- ٢٢، نقلا عن جريدة الأخبار ٢٧ مارس ١٩٦٠.
(١٦) رمسيس يونان، دراسات في الفن، دار الكاتب العربي ١٩٦٤، ص١٦٥.



هل نحن أمام كشف جديد في تاريخ الفن الاسلامي؟

اعادة الاعتبار الى رسام عربي مجهول

شـاكر لعيبي *

توجد اشكالات متعددة في الرسم العربي الاسلامي لم يحسم بعضها حتى اليوم ، البعض منها نظرية والأخرى تطبيقية. ان التعارض النظري بين تحريم تمثيل وتصوير الكائنات الحية وبين الانجاز المتحقق والمعروف لا يبدو واضحا في أذهان الكثيرين، وهم يعتقدون أن التحريم الفقهي قد ألغى نهائيا أية امكانية جادة لتطوير فن الرسم التشخيصي في العالم الاسلامي حتى القرن الرابع عشر الميلادي على الأقل. سوى أن الاثار التصويرية، المنمنمات والفريسكات وأعمال التصوير على الورق والخزف، لا تبرهن مثل هذا التصور.

وفي الحقيقة فإن الواسطي المكرر اسمه كثيرا إنما هو مجرد مثال واحد على فنان وقع عملا، رسما بالمعنى التشخيصي. كان هناك فنانون بارعون أقدم من الواسطي بكثير ممن قد وقعوا صراحة أعمالا فنية تشخيصية ، مثل الخزاف الايراني الأصل (أبي زيد) الذي كان (يرسم) على الخزف أعمالا تصويرية ملحمية جد باهرة. كان الخزف بالنسبة إليه كما بالنسبة للخزافين المصريين في العصر الفاطمي وما تلاه من أمثال (أبوالقاسم مسلم بن الدهان، سعد . وهو في الغالب مسيحي عربي ،. شرف الأبواني، البيطار . وهو مسيحي عربي كذلك ،. غيبي، عجمي، غزال)، مجرد حامل support مثله مثل غيره من الحوامل (الورق، الحيطان،الخشب، الرق أو الأبواب..) وإذن فإن رسم الكائنات الحية كان حقيقة اجتماعية وفنية واقعة رغم جميع الاعتراضات المتشددة التي يمكن اللقاء بها على طول وعرض الأدبيات الاسلامية، ذلك أن الحياة الاجتماعية والثقافية لم تكن ميالة فحسب الى النمط التجريدي وأعمال الخط العربي السائدة والمروج لها. يبدو تمثيل الواقع وكأنه يجيب على حاجات جمالية ويمارس فتنة لم تستطع الأنواع الأسلوبية الأخرى منافستها أو الحد منها.

إننا نعلم أن جميع الثقافات والشعوب السابقة على الاسلام قد ساهمت بتطعيم ما سيصير الفن الاسلامي بروافد جديدة، وانها كانت تنقل معها إرث المنطقة التاريخي بتنوعاته وطبقاته الأثرية وأديانه وتقنيات الحرفية. إن ما وصل إلينا من الأعمال المنسوبة جهارا الى فنانيها هو قليل جدا بالمقارنة (كما يمكن أن نتخيل) مع نتاج فني يمتد على مساحة جغرافية وتاريخية واسعة. إننا نحسب أن ثمة نتاجا كثيرا مفقودا ، بل إننا سنحاول هنا البرهنة على أن ثمة أعمالا منتجة في المنطقة الاسلامية على يد فنانين عرب من الأديان الأخرى، لم يجر منحها العناية التي تستحق ولا إدراجها ضمن إرث الفن الاسلامي ، بل التمويه على أصولها الحقيقية.

* فنان وناقد تشكيلي عربي يقيم في سويسرا.

يبدو هذا التمهيد ضروريا من أجل فحص بعض المنمنمات المدرجة في مخطوطة كبيرة موجودة اليوم في اسبانيا، نزعم أن بعضها قد أنجز في المنطقة العربية.

يتعلق الأمر بالمخطوطة المسماة (سكيليتزيس مارتيتنتس Matritensis Skylitzes) وهي المخطوطة المحفوظة في المكتبة الوطنية في مدريد التي كانت معروضة في الواجهة الزجاجية رقم ٢/٢٦ من قسم المخطوطات في المكتبة. العمل يضم مواد موحدة في مجلد واحد مع بضع أوراق مضافة لاحقا. انها تتضمن ٢٣٣ ورقة من الرق تحتوي على نص يوناني يعالج تاريخ أباطرة القسطنطينية للفترة الممتدة منذ سنة ٨١١ حتى سنة ١٠٥٧ الميلادية. تحتوي المخطوطة على ٥٧٤ منمنمة موزعة على الأوراق وتزين النص اليوناني.

سنحاول البرهنة على أن مجموعة لا يستهان بها من المنمنمات الموجودة في هذا المجلد هي من عمل فنان عربي، مسيحي من سوريا في أغلب الظن. ولكي نكون في قلب الصورة فإن بعض المقدمات التاريخية تبدو ضرورية تماما:

١ - شهدت الحقبة التي يعالجها النص توترا متناميا في العلاقات بين الامبراطورية البيزنطية والدولة الاسلامية، أمويا وعباسيا، لكن هذا التوتر كان يعني كذلك نموا متزايدا في العلاقات السياسية والاجتماعية بين الطرفين ومزيدا من التعرف على الاخر وتقبله.

٢ - ما يفسر لنا الحجم العددي للمنمنمات التي تقدم (ترسم) رسومات تفصيلية في المخطوطة المذكورة وتضع الطرفين جنبا الى جنب في لقطات وصفية مهمة يتأتى من ذاك النمو في العلاقات البيزنطية - الاسلامية. من النوادر التاريخية التي تدعم ما نقول، تلك الواقعة التي يرويها الواقدي (٧٤٧ - ٨٢٢) في كتابه (فتوح الشام) والتي تتعلق في ان واحد بطبيعة العلاقات الانسانية بين الطرفين وبالموقف من فن التصوير. فبعد أن يروي كيف أن الروم، أي البيزنطيين، قد توصلوا، أثناء هدنة مع المسلمين، الى وضع صورة هرقل على عمود (صارية) لتكون حدودا بين جيشهم وجيش المسلمين الذي كان يقوده أبوعبيدة، يروي أن أحد جنود المسلمين فقأ عين الصورة بحربته «وكان عندها قوم من الروم وهم أصحاب قنسرين يحفظون العمود، فرجعوا الى البطريق وأعلموه بذلك فغضب غضبا شديدا...». ومن أجل تدارك الموقف رضي أبوعبيدة أن تصور صورته «وجعلوا على عينيه عينين من زجاج وأقبل فارس منهم، من الروم، ففقأ عين الصورة» ص ١١٧. نلاحظ عرضا أن المصورين كانوا فاعلين ويستعان بهم في مثل هذه الحالات.

٣ - ان ظهور الاسلام كحقيقة نهائية في المنطقة يفسر لنا من جهة أخرى أن بعض منمنمات مخطوطتنا ترسم الجانبين، البيزنطي والاسلامي، على قدم المساواة التامة. هذا كذلك هو مغزى النادرة التاريخية أعلاه.

ففي أحد أطراف الرسومات في المخطوطة يمكننا أن نرى الامبراطور البيزنطي وعلى الطرف الاخر خليفة المسلمين في نوع من المعادلة الذهبية التي تدل على أن مصور الأعمال على دراية تامة ومعرفة وثيقة بأهمية ما يجري في الطرف الاسلامي.

٤ - لعب المسيحيون العرب دورا مهما في نمو هذه العلاقات. لقد كانوا جزءا حيويا من بيئتهم الثقافية التاريخية التي سيستوعبها الاسلام مانحا اياهم دورا واضحا. إننا نعرف أن واحدا من أكبر الواقفين جهارا ضد قرارات الامبراطور البيزنطي ليون، محطم الايقونات، هو العربي السوري منصور بن منصور (ولد سنة ٦٧٥) المعروف في تاريخ الكنيسة باسم القديس حنا الدمشقي. وكان مقربا من الخليفة الأموي هشام (٧٢٤-٧٤٣) وموظفا بالدولة. لقد كتب منصور الدمشقي ثلاث رسائل بعنوان (ضد من يهاجمون الصور المقدسة) على اثرها، ويا للغرابة، بالعمالة للمسلمين. وبالطبع لن ننسى تلميذه المسيحي العراقي، صديق الرشيد ومن بعده والمأمون، ثاوذورس أبي قرة الحراني «ولد سنة ٧٥٠ وتوفي حوالي ٨٢٥ ميلادية» الذي كتب باللغة العربية كتابا مهما وصل الينا تحت عنوان «ميمر في إكرام الايقونات». لقد ساهم المسيحيون السوريون والنساطرة من قبلهم في دفع الرسم التشخيصي الاسلامي الى الامام منذ الراهب والرسام السرياني (رابولا) المؤرخة بتاريخ ٥٨٦ والموجودة اليوم في احدى مكتبات مدينة فلورنسا الايطالية (Florence, Bib. Medicea-Laurenziana, Ms., Plut. 1.56) والمنجزة في بلاد الرافدين.

٥ - اننا نعلم من طرف آخر أن علاقة المسيحيين السوريين مع بيزنطة كانت تستند الى نوع من التضامن الديني الروحي، بالاضافة الى كونهم من الرعايا السابقين للامبراطورية البيزنطية. هذه العلاقات الوثيقة كانت تدفع مرات، كما يقول مؤرخ الفن الاسلامي (أوريغ غرابر) الى اتهام بعض زعمائهم الروحيين بالعمالة كطابور خامس بيزنطي متغلغل في ثنايا الدولة الاسلامية.

٦ - نعلم جيدا أن النساطرة ومن ثم المسيحيين السوريين كانوا يتقنون اللغة اليونانية، لأسباب عدة منها ما يتعلق بالكنيسة الشرقية ومراجعها. كانت اليونانية والفارسية لغتين يتوجب على المثقفين والمترجمين اتقانهما كما هو الحال اليوم مع الانجليزية والفرنسية. إذن فليس من العجب أن تكون التعليقات المحيطة بالمنمنمات التي ندرسها مكتوبة باللغة اليونانية، خاصة إذا ما جاءت من طرف شرقي متعلق روحيا بكنيسته ولغتها الرسمية، اليونانية. أمام أية محاولة مكتوبة بلغة أخرى غير العربية فإن تاريخ الاستشراق «ومن ثم تاريخ الفن الاسلامي» سيحيلنا الى مصدر لآخر غير منطقتنا حتى لو توافرت الأدلة الساطعة على أن الأثر المعني منجز بين ظهرانينا. هكذا سيحتار مثلا في نسبة الأعمال المنجزة بالسريانية في العراق وسوريا ويخلط بشأنها. انه لا يرى العلاقة الوثيقة بين هاتين اللغتين وذينيك الشعبين، السريان والعرب اللذين من دون أن يكونا شيئا واحدا فإنهما يشتركان بمشترك جد عميق لغوي وتاريخي وجغرافي، بحيث ان الواحد منهما قد طلع من رحم الثاني بمعنى من المعاني.

تود هذه المقدمة التمهيد للأسباب التي تدفعنا الى نسبة بعض منمنمات هذه المخطوطة الى عربي (سوري؟) ثمة سببان رئيسيان الأول من طبيعة منطقية والثاني من طبيعة أسلوبية.

أولا: ان التوصيف الذي يقدمه الرسام للعرب في احدى المنمنمات هو من الدقة بمكان مذهل، ويدل على أن الرسام يعرف حق المعرفة السحنة العربية وأسلوب اللباس العربي.

ففي مرة نادرة حقا «ونحن نزن كلامنا بدقة» نرى صورة العربي بالعقال والعباءة. سنغامر بالقول أنه لا توجد في تاريخ الرسم (على حد علمنا) أية صورة أخرى تقدم العربي بهذا الزي. إننا أمام كشف تصويري مثير.

لكن هذه المعرفة التصويرية الدقيقة ستعبر عن نفسها لغويا عبر التعليق المجاور للصورة المكتوب باليونانية. هذا هو النص الكامل: «ظن الامبراطور أن القائد قد خسر (المعركة) كما أن العدو الأساسي قد ظن بأنه قد عاد الى اندرونيكو. وكان قد كتب رسالة من طرف الامبراطور كان عليه الوصول سريا الى سوريا، يعده فيها أن يبعث (المزيد) من الدفاعات وعدد من الهدايا. كانت الرسالة في داخل إسطوانة cirio (نوع من مخروط ربما كان معدنيا كانت توضع في داخله الرسائل المختومة. انظر صورة المنمنمة) وكان ينبغي ايصالها عبر عربي أسير الى اندرونيكو (المتواجد) في سوريا. سرا سأل سامونـاس العربي فيما اذا كان يعرف المفاتيح؟ أجاب (العربي): كلا لكن سامونـاس أضاف: أن الاسطوانة تتضمن خراب سوريا وإذا كنت مهتما ببلدك وعلاقتنا فضع (الاسطوانة) في يد الوزير (نفسه). وعد العربي سامونـاس بإيصالها لكي يسلمه الأخير الهدية. عندما وصل العربي الى سوريا أعطى

الاسطوانة للوزير وكان في داخلها رسالة الى اندرونيكو ، أما الاسطوانة فسلمت الى أمير المؤمنين (...) كانو اندرونيكو وجماعته قد سجنوا وأسيئت معاملتهم ...) إن العبارة «أمير المؤمنين» مكتوبة فحسب بالحرف اللاتيني بنطقها وتصويتها العربي، وهو ما تحققنا منه، وإذن فإن الأمر يدل أن المعلق والرسام يعرفان تماما دلالة العبارة هذه. نشير الى أن التعبير «أمير المؤمنين» لا يرد في أي من الأدبيات البيزنطية التي تستخدم بدائل أخرى. من جهة ثانية فإن وضع العبارة في نص يوناني على هذا النحو يدل على احترام عميق من طرف قائلها لشخص خليفة المسلمين. إن التصويرة في هذه المنمنمة المختارة لا تشير الى تحقير ما للمسلمين ولا تقدم كاريكاتيرا لهم، على العكس من ذلك تماما فإنها تقدمهم بوضعية جد مقبولة تدل، مرة ثانية على معرفة عميقة من طرف الرسام بدينهم وبزيهم وعلى احترامه الجم لهم، وهو أمر لا يتهيأ ، كما نفترض هنا، الا لرسام عربي سوري.

ثانيا : ثمة سبب مهم يبرر نسبة هذه المنمنمة وأخواتها الى عربي مسيحي هو أسلوبها الفني . إن ما يسمى في تاريخ الفن الاسلامي بمدرسة بغداد أو المدرسة الرافدينية المزدهرة في العصر العباسي بين القرنين ١٢و١٤ للميلاد قد مدت تأثيراتها الى شمال العراق وسوريا من بين بلدان أخرى. نعرف أن أسلوب الرسام السوري غازي بن عبدالرحمن مصور نسخة المتحف البريطاني. تحت رقم (OR. 9718). من مقامات الحريري (دمشق ١٣٠٠) متأثر بمدرسة بغداد ومثله الكثير من رسامي وفناني مدينة الموصل، وبعضهم من المسيحيين العرب. إن أسلوب العمل الذي نحن بصدده لا يخرج البتة عن أسلوب المدرسة العباسية البغدادية. يتجلى ذلك الاسلوب في الاهتمام بالتفصيلات وفي دقة الملاحظة، وبوضعية الشخوص التعبيرية وبخلو خلفية الصورة من الخط أو اللون ،وبتشابه سحن الشخوص المرسومة ولكن بقدرتها على الايحاء عبر الحركة، ثم الاهتمام بإبراز العمائر المحلية (وهو ما نراه واضحا لدى الواسطي). إن عمارات المنمنمة تمت بصلة وثيقة الى العمارة الاسلامية. كما أن الزخارف والتوريقات التي تبدو على الجدران لا تختلف كثيرا عن زخارف الوسادة التي يجلس عليها الخليفة. انها الزخارف الاسلامية عينهاف إن أهم ما يميز المدرسة العباسية هو نكتها شبه الواقعية (لأننا لا يمكن أن نتحدث عن الواقعية إلا بعد اكتشاف المنظور أوتطبيقه في عصر النهضة) وهذا ما نراه جليا في المنمنمة المنشورة هنا.

تتحاشى الشروحات الطويلة والتفصيلية للمعلق الاسباني المتخصص (سيباستيان سيراك استوبانيان SEBASTIAN CIRAC ESTOPAÑAN) ذلك كله ، أو أنه يمر عليها مرور الكرام. سوى أن الوضوح الشديد للأصول العربية لبعض المنمنمات كان يضطره الى التصريح بقول دال مثل : «من بين العناصر البيزنطية والغربية يتوجب التعرف على عناصر أخرى عربية» وهو يذكر كذلك : «في المنمنمة رقم ٢٦٩. أي منمنمتنا نفسها. يمكن رؤية محاكاة représentations للبلاطات الشرقية، سلاطين وزعماء عرب كما ابنية تقليدية: المنابر ، الأروقة والقبب..» لكنه يضيف مسرعا : (لكنها يمكن أن تكون مستلهمة من صقلية». لماذا ؟ أن انتباهة أعمق للتأثير العربي الجلي كانت متحاشاة كليا من طرف المعلق الاسباني هذا التحاشي يتعلق بما نود أن نسميه بالعقدة الاسبانية المعاصرة إزاء التاريخ العربي الاسلامي خاصة في سنوات طباعة الجزء الأول من الكتاب الذي يحتوي على المنمنمات (برشلونة/مدريد سنة ١٩٦٥) . كانت هذه العقدة مستأصلة لكنها قد خفتت الان كثيرا (نذكر القراء الكرام بما نشرته الصحف الاسبانية ثم العربية، السنة الجارية ، عن عدم ادراج عمل لروائي اسباني مهم ضمن أعماله الكاملة بسبب مديحه للحقبة الاسلامية في أسبانيا). منذ سقوط غرناطة وحتى سنوات السبعينات، كان ثمة تقليل من شأن الثقافة العربية الاسلامية، في الوعي الاسباني بسبب رغبة الاسبان في الحضور القوي ضمن المشروع الامبريالي الأوروبي المتعالي على الشعوب الأخرى، خاصة العرب منها. هذا بالضبط هو ما يفسر عدم توغل الشارح في دلالة «العناصر العربية» البينة والتي لم يكن بإمكانه رغم ذلك القفز عليها.

واذا ما كنا نتوقف مليا أمام هذه المنمنمة فلأنها الأبرز من بين الجميع في تدعيم فرضيتنا. ثمة منمنمات أخرى لا تقل أهمية لأنها تندرج ضمن نفس الإطار الاسلوبي ويمكن الافتراض عبرها أن الرسام هو نفسه كلما تعلق الأمر بالحديث عن سوريا والعلاقات البيزنطية الاسلامية.

إن فحصا أوليا للعمل المطبوع الذي نقلبه بين أيدينا يشير الى وجود أكثر من رسام واحد ممن ساهم في بلورة المخطوطة . تندرج الأساليب المختلفة في رسم منمنماتنا في سياق الرؤية التشكيلية لعصر لم يكن يعرف المنظور وينهمك بخطاطات وصفية لموضوعه، رمزية في جوهرها أي ليست واقعية كما كنا نقول قبل قليل. وبشكل عام يمكن التفريق، حتى في المنجز التشكيلي القديم ذاك ، بين منمنمة بغدادية وأخرى فارسية لاحقة وثالثة تركية متأخرة رغم جميع عناصرها الاسلوبية المشتركة، أو التفريق بين منمنمة عربية وأخرى بيزنطية حتى لو اشتركتا في عناصر محددة. بامكان الدراسة الوصفية التفريق إذن بين أسلوب فناننا العربي المسيحي المفترض وأسلوب من شاركه في تكوين المخطوطة الكاملة.

إن الاعتراض التقليدي على تحليلنا سيذهب الى القول أن العناصر التشكيلية المعتبرة عربية اسلامية انما هي مستلهمة جوهريا من الاسلوب المزدهر في ظل بيزنطة. هذه هي فرضية الباحث الكبير اتنغهاوزن مثلا الذي يحيل الى مميزات الفن البيزنطي ويراها واضحة في الانجازات الأولى للفن الاسلامي (الصفحات ٦٧ - ٧١ من عمله باللغة الفرنسية) . على العكس فنحن نفترض أن الفن البيزنطي نفسه متأثر بأعمال المسيحيين الساميين اراميين، نساطرة ويعاقبة وسريانيين وعرب وما شئنا لهم من الاسماء التي لن تدل إلا على شيء واحد: اندراجهم بإرث تاريخي طويل وانخراطهم بمساحة جغرافية محددة المعالم. ان الفن البيزنطي نفسه يمكن أن يكون اختراعا سوريا، أي قادما من سوريا الارامية ثم العربية. مما له دلالة كبيرة هو اجماع الباحثين على أن الفن البيزنطي هو فن شرقي، ماذا يعني هذا بالضبط على المستوى الفني ؟ هل تأثرت بيزنطة بالعالم (السامي) والمصري المجاور؟ أليست هي نفسها جزءا لا يتجزأ من ثقافته؟ لا توجد إيضاحات كاملة بدلا من أن يمنح هؤلاء الباحثون سوريا، الشرقية أيضا دورا واضحا في تكوين الفن البيزنطي الديني خاصة ،فانها تعتبر لسبب مجهول تابعا فنيا. وفي رأينا هذا الدور سهل الاستنباط للغاية. إن المسيحيين قد توصلوا، وهم يهتدون الى الديانة النصرانية قبل غيرهم، الى الأشكال التصويرية والتشكيلية الايقونية المعبرة عن اعتقادهم. تدل على هذه اللغة التشكيلية المخترعة في منطقة التصاوير الجدارية في دورا . أوروبوس أو صالحية الفرات. يقول المتخصص بالفن البيزنطي أندريه غرابر «وهو ليس أوليغ غرابر المذكور أعلاه» : «أن الاستعانة بالفن في دورا . أوروبوس في بداية القرن الثالث الميلادي على شكل صور دينية كان مسيحيا كليا» . هذا يعني أن أسلوب صالحية الفرات المسيحي السوري قد وصل لاحقا فحسب الى بيزنطة التي طورته تطويرا كبيرا. هذه الفرضية تصدم التحليل

السائد والمقبول في تاريخ الفن الذي لن يقبلها رغم منطقيتها ووثائقيتها. ولعدم القبول هذا سبب من طبيعة ايديولوجية تتعلق بالإرث اليوناني الذي يعتبر المرجع الأساسي لأوروبا المعاصرة، الذي ينبغي حصره في الحدود الجغرافية الأوروبية.

يستنتج الشارح الاسباني لمخطوطتنا ما يلي:

«من المحتمل أن يكون العمل قد أنجز في مدينة ميسينا (في صقلية)، في دير سلفادور على أيدي رهبان وكتاب ورسامين بيزنطيين وصقليين. (يبدو) أن المنمنمة قد ترجمت بين السنوات ١٢٠٤. ١٤٥٣ من قبل رهبان وكتاب ورسامي منمنمات ...». نتوقف هنا لابداء الملاحظات التالية:

١ - إننا نعلم أن مصطلح بيزنطة، في الأدبيات الغربية، يضم في حقل عمله المسيحين العرب. لقد لاحظنا في أكثر من مناسبة ان هذا المصطلح غامض للغاية. إن تسمية (السوريين) ملتبسة، فمن جهة تطلق على سكان الشام الأصليين الساميين من مختلف الملل واللغات واللكنات، ومن جهة أخرى تحاول منحهم وضعية خاصة يجري عبرها عزلهم عن تاريخ هذه المنطقة نفسها، وذلك لسبب كونهم مسيحيين ارتبطوا عاطفيا واستعمروا من قبل بيزنطة. وبعبارة أخرى فإن السوريين قد اعتبروا بيزنطيين بسبب انتمائهم الديني الى الكنيسة الشرقية. في السياق السوري إذن فالتوصيف (بيزنطي) يبدو بدوره غامضا غموضا مطبقا في تاريخ الفن، ويحيل الى التباسات بعضها مقصود وعلى رأسها تجريد السوريين من إرثهم التاريخي الفني، المتواصل من دون انقطاعات كبيرة. المفارقة هي انه عندما يجري الحديث عن بدايات الفن الاسلامي فالاشارة تذهب غالبا الى القول أن الصناع الأوائل لهذا الفن كانوا من السكان الأصليين المتنصرين (انظر اتنغهاوزن)، أو ممن استجلبهم الخلفاء الأمويين من الروم (كما يقول بذلك أكثر من مؤرخ عربي مثل المقدسي). هنا يعترف للمسيحيين السوريين كونهم السكان الأصليين ولكن توضع مسافة واضحة بينهم وبين أبناء عمومتهم العرب. يوازي المؤرخ الفرنسي ليفيك Lévéque مثلا، مجاريا تقليدا طويلا، بين دمشق والايقونية المسيحية، لصالح بيزنطة بالطبع.

٢ - المسيحيون الشرقيون أنفسهم متفقون، حسب المونسنيور اللبناني نصر الله على على أن «الفن البيزنطي لم يأخذ شكله النهائي واتقانه الا بعد أن مهد له الفن السوري الطريق».

٣ - إذن فإن الحديث عن عناصر بيزنطية فاعلة في صقلية بالذات وهي التي خضع جزء كبير منها طيلة قرون طوال الى الحكم العربي الاسلامي، هو جزء من هذا الالتباس المحير للباحث المحايد أن يعتبر الحديث عن هؤلاء (البيزنطيين) حديثا كذلك عن (السوريين) أو المشرقيين من غير اليونان طالما أن الخلط المستمر في أدراجهم ضمن البيزنطيين هو القاعدة الغربية في الحديث عن تاريخ الامبراطورية البيزنطية.

٤ - ان الفترة المحددة ما بين ١٢٠٤ و ١٤٥٣ هي في الحقيقة فترة الانجاز التشكيلي البارزة في تاريخ المنطقة العربية، اسلاميا ومسيحيا. لقد استطعنا نحن في عمل غير منشور لنا تعداد ١١ عملا منمنماتيا تشخيصيا موقعا من طرف رسامين، مسلمين في الغالب، للفترة الواقعة بين ١٠٠٩ - ١٣٩٩، ناهيك عن الأعمال غير الموقعة في هذا الفترة نفسها لدينا أمثلة باهرة لأعمال تندرج فيما يسمى بالفنون التطبيقية (الخزف والنحاسيات..) موقعة كذلك، منها اثنان على الأقل موقعة من مسيحيين عرب هم: ابراهيم النصراني الذي وقع في مدينة الحيرة العراقية سنة ٧٧٥ تقريبا، انية من الصلصال موجودة في المتحف الوطني في دمشق، ويعقوب بن اسحاق الدمشقي الذي وقع مبخرة معدنية موجودة اليوم في مجموعة دافيد في الدانمارك، وغيرهم.

٥ - الأمر الجدير بالتسجيل أخيرا هنا أن صقلية المعتبرة مكانا لانجاز العمل موضوع البحث قد شهدت في تلك الفترة عينها نشاطا ثقافيا عربيا غربيا مشتركا، خاصة في فترة حكم رجار Roger. كانت اليونانية لغة للثقافة كذلك في زمن هذا الملك. ففي أثناء الفتح كان رجار يستولي على الأرض التي فر عنها أهلها ويقسمها بين أصحابه في سنة ١٠٩٣ عقد اجتماع في مازر حضره السادة من أصحاب رجار وسلم كل واحد منهم صحيفة أو جريدة مكتوبة بالعربية، وأحيانا بالعربية واليونانية معا، فيها وصف للأرض التي تخصه وبيان عدد الفلاحين والأرقاء في أملاكه. إننا نعرف أن يوجين البلرمي كان يترجم من العربية ويكتب الشعر باليونانية وانه قد ترجم مثلا كتاب (كليلة ودمنة). وكان الشريف الادريسي يرأس (الدائرة الجغرافية) في بلرم Palermo، وإذا صح أن نتكلم عن أعمال فنية له في زمن رجار، فإنه قد قام برسم صورة الأرض في دائرة من الفضة. يذكر د. احسان عباس ان الملك رجار مع الادريسي قد وقع اختياره «على أناس ألباء فطناء أذكياء، جهزهم الى أقاليم الشرق والغرب وسفر معهم قوما مصورين ليصوروا ما يشاهدونه عيانا». كان رجار بالاضافة الى ذلك يعتمد على المسلمين في الهندسة المعمارية وفي عمل الالات من كل نوع منها الات تدخل اليوم في حيز الفنون الجميلة. لقد «صنع أحد المسلمين لرجار الة لرصد الساعات درست ولم يبق منها إلا كتابة باللغات الثلاث اللاتينية فاليونانية فالعربية، والنص في العربية هو: خرج أمر الحضرة الملكية العظيمة الرجارية العلية أيده الله أيامها وأيد أعلامها بعمل هذه الالة لرصد الساعات بمدينة صقلية المحمية سنة ٥٣٦هـ». من بين المهندسين المعماريين المسلمين في صقلية نسمي أبا الليث. كانت اليونانية تجاور العربية واللاتينية، الأمر الذي ربما يفسر سبب كتابة مخطوطتنا باللغة اليونانية بمساهمات عربية تشبه المساهمات المشتركة الموثقة.

٦ - فيما يتعلق بالانجاز التشكيلي العربي المعروف والمدروس في مدينة باليرمو، وهو رسوم سقف كابيلا بلاتينا، فمن الواضح أن نسبتها الى المدرسة العباسية، الرافدينية لا يرقى اليه الشك اليوم. إن استنتاجات أوليغ غرابر بهذا الصدد ذات أهمية قصوى، من المستبعد بالنسبة إليه «أن يكون تصوير هذه اللوحات من ابداع فنان مسيحي أو صقلي، وأيده (مونريه دي فيار) فيما ذهب إليه في كتابه الجامع الذي أوقفه على لوحات السقف، بقوله ان «اسلوبه العراقي لابد وان يكون من ابداع فنانين وافدين من بلاد الرافدين، وهو ما تؤكده الخلفيات ذات اللون الواحد لعدد من اللوحات والتي كانت من تقاليد الموصل».

٧ - إن فرضيتنا المتعلقة ببعض منمنمات هذه المخطوطة تستجيب للحقائق التاريخية. ذلك أن العمل المنمنماتي والايقوني المسيحي العربي هو حقيقة من حقائق التاريخ الفني. يرد ذكر الايقونة، كما كتبنا ذات مرة، في مصادر عربية قديمة، لعل أوضحها ما يورده ابن أبي أصيبعة (دمشق ١٢٠٣ - ١٢٦٩م) في قصة طويلة تدور حول مؤامرة حيكت لبختيشوع بصدد عمله لايقونة صورتها مثل الصور التي كانت توجد (في الحمامات وفي البيع وفي المواضع المصورة..) أو ما يذكر عن حنين ابن اسحاق (الطبيب العربي النصراني ٨٧٣م) الذي «أخرج من كمه كتابا فيه صورة المسيح مصلوبا، وصور ناس حوله ...». الجدير بالذكر هنا أن المسيحيين في الشام، وفي فلسطين خاصة، مازالوا يستخدمون الى اليوم الكلمة «قونة» عينها التي يستخدمها بختيشوع.[٢]

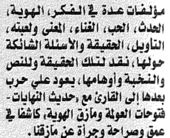




المفكر علي حرب في حديث النهايات

الفكر الجامد ينتج المراوحة والتراجع أو العجز

حاورته : صباح الخراط زوين *



مؤلفات عدة في الفكر، الهوية، الحدث، الحب، الغناء، المعنى ولعبته، التأويل، الحقيقة والأسئلة الشائكة حولها، نقد لتلك الحقيقة وللنص والنخبة وأوهامها، يعود علي حرب بعدها إلى القارئ مع «حديث النهايات - فتوحات العولمة ومأزق الهوية» كاشفا في عمق وصراحة وجرأة عن مأزقنا.

وإن عودنا علي حرب وضع النقاط على الحروف وإعادة ما لله لله وما لقيصر لقيصر، فإنه لم يتراجع مرة عن قول الحقيقة مهما كان ثمنها، وعن ابعاد شبح المعرفة المطلقة عن عيوننا وعقولنا، وإذا كان علي حرب قرأ محمد أركون ثم انطلق من فكر ديريدا في صوغ نظرته إلى العالم وإلى الذات، فهو بدوره رسخ اللامنهجية الدريدية، تلك التي تتطابق وتعددية الاحتمال حيث الهول المفتوح على أبواب الفكر المشرعة على اللامحدود.

من هنا حديث النهايات لعلي حرب، نهايات عصر مع ما تحمله فكرة العولمة من ايجابيات، إذ كما يقول، ليس علينا أن نعلم الغرب بل أن نتعلم منه. لذا، ولمواجهة الواقع، ينطلق علي حرب من مبدأ تفكيك منطقه وذلك ليتمكن من تفكيك الواقع وتغييره. هذا ما جعله يبتعد عن محمد أركون لأن الأخير ظل ايديولوجيا، بينما بقي حرب يحفر في حقل المعرفة الذي لا تحده الايديولوجيا.

★ لقد عنونت كتابك الجديد: حديث النهايات أليس في ذلك انسياق مع الشائع والرائج؟

– يفقد الفكر قوته وأثره، عندما يفقد راهنيته، أي صلته بالحدث والواقع الحي، ولا مراء بأن للحديث عن النهايات راهنيته، مادمنا ندخل اليوم في عصر من عصور الكائن يضعنا على عتبة التحولات الكبرى التي ننتقل معها من نمط وجود إلى نمط آخر ومن طور حضاري إلى طور جديد، من جراء ثورة الاتصالات وقنبلة المعلومات.

★ ما هو مفهوم الراهنية عندك؟

– أن أندرج في زمني وأفهم حاضري، ومن لا يعقل حاضره لا يحسن الافادة من ماضيه ولا الإعداد لمستقبله، ولذا فمن يفكر بصورة حية وراهنة، ليس هو الذي يتعيش على أفكار مضت واستهلكت ولا الذي يفكر لعصور مقبلة، وإنما هو الذي يعيش اللحظة ويحضر وسط المشهد لكي يشارك في صياغة الحدث. فالأفكار والمفاهيم هي شبكات تحويلية نتغير بها عما نحن عليه، بقدر ما نغير العلاقة بالواقع، ثم لا ننسى بأن الزمن الذي نندرج فيه هو زمن متسارع يهمل ولا يمهل، بعكس الزمن اللاهوتي أو الايديولوجي الذي هو زمن الانتظار ليوم الدينونة أو للفردوس الموعود، ولذا فالفكرة لم تعد تنتظر جيلا أو سنوات لكي تنتقل إلى الناس أو إلى الساحة العامة، عبر مصافي الجامعات ومراكز البحث. فمن وقائع العصر أن العالم يتشكل الآن ويدار بواسطة الشبكة والمعلومة، فضلا عن الصورة والسلعة. ولا غنى لمن يفكر بصورة فعالة أن يأخذ هذا الواقع في الحسبان.

*شاعرة ومترجمة من لبنان.

من هنا فإن الذي يؤلف ويكتب ليس هو الذي يشكو الزمن ويدين الواقع ولا هو الذي يهجو التقنية وينعى القارئ. وإنما هو الذي يرسم خرائط المعنى أو يبتدع سياسات للمعرفة، بقدر ما يقتحم مناطق جديدة للمساءلة والتفكير أو يجترح أساليب جديدة في المحاججة أو السرد والتعبير.

وهكذا ليست الفكرة أيقونة للتعبد ولا هي متحجرة نعود بها إلى الوراء، الأحرى أن تُعامل بما تفتتحه من الامكانات، أي من حيث قدرتها على التحريك والإثارة أو على التوليد والتحويل.

* ألا يخشى بذلك أن تخضع الفكرة لمنطق الصورة والسلعة فضلا عن التقنية؟

– للفكرة بما هي أداة للفهم والتدبر، منطقها والأحرى القول ميزتها وقوتها، أي قدرتها على مجابهة الواقع بتفكيك منطقه وآليات اشتغاله، سواء كان الواقع تقنية أم سوقا، سلعة أم صورة، نصا أم مؤسسة. بهذا المعنى فالأفكار هي أدوات للتغيير، عبر إعادة الصياغة والتشكيل. مثال على ذلك، نحن نقاوم الحاسوب بلغة المفهوم، عندما لا نتعامل معه كعائق، بل كحقل للامكان تتضاعف أو تغتني معه قدرات الإنسان، ليس فقط من حيث التخزين والإحصاء والتقدير، بل أيضا وخاصة من حيث فتح الباب نحو السؤال والتأمل حول معنى الفكر والعقل والانسان نفسه، في ضوء الناظم الآلي والذكاء الاصطناعي ولكن لا ينبغي التبسيط.

فالفكر هو رهان لتغيير قواعد اللعبة، أي جغرافية المعنى وعلاقات القوة، إذ هو سلاح ذو حدين: فالفكر الجامد أو المنغلق ينتج المراوحة أو التراجع أو العجز. أما الفكر الحي والمتجدد فإنه مصدر لتوليد المعرفة والقوة، إذ هو يتيح لصاحبه مقاومة ضغوط الواقع بقوالبه وشبكاته، بقدر ما يتيح له التحرر من مصادرات العقل ومسبقاته، من هنا فالمهم ألا يخضع المرء لمقولاته أو يصبح اسيرا لشعاراته، إذ بذلك يفقد قوته ويخسر رهانه، ومن يفكر بصورة راهنة وفاعلة، هو الذي يقيم مع فكره علاقة خلق وتحويل أو تجديد أو تطوير.

* من الملاحظ أن الكلام على النهايات، نهاية التاريخ أو العالم أو الإنسان أو المثقف، إنما يثير الاستفزاز لدى الكثيرين، بقدر ما يفهم ذلك بوصفه انقطاعا عن الماضي أو شرخا في الذاكرة. ولعل هذا ما يخرج به القارئ لأقوالك حول العولمة، بمعنى أنك تسعى لفصلها عن كل ما سبقها.

– مع أن اللغة العربية هي لغة مجاز بامتياز، فإن أكثر الكتاب العرب ينسون ذلك، لكي يفهموا مفردة النهاية بحرفيتها. ولكن من السذاجة أن نعتقد بأن العالم سوف ينتهي.

فمعنى المقولة أن الواقع الذي نعيشه اليوم وننخرط فيه، يتغير بصورة بنيوية هائلة وسريعة، تجعله مادة لولادات جديدة أو مجازا للعبور نحو عوالم وفضاءات جديدة، أو فرصة لخلق موارد جديدة قد تتجلى في نمط للتفكير وفرع للمعرفة، أو في شكل للتواصل وأسلوب للعيش، أو في صيغة للعمل ونموذج للتنمية.

بهذا المعنى المجازي، لا شيء يولد من لا شيء. فما سبق هو الذي قادنا إلى أن نكون ما نحن عليه تماما كما أن مستقبلنا هو الذي يمكن أن يقود إليه حاضرنا.

العالم لا يغيره المتظاهرون والمتمردون ولا يمكن لمن يمارس نجوميته أن يحرر سواه

فلنتحدث إذن عن نظام للوصل والفصل، كيلا ننفي عن الحدث جدته وفرادته.

والعولمة كظاهرة تبادلية تواصلية تجمع أو توحد بين البشر، إنما تتصل بما سبقها، لأن التبادل أيا كان نمطه وحجمه، هو واقع بشري. ولكن ذلك لا يعني أن نخلط المراحل والعصور والأنماط بعضها ببعض، كما يفعل الكثيرون من الكتاب والمثقفين على سبيل التبسيط والتعمية.

* أين موضع الخلط والتبسيط؟

– يتم التبسيط عندما تفهم العولمة كمذهب سياسي أو نظرية اقتصادية أو عقيدة فلسفية، على غرار ما تفهم مثلا الليبرالية أو الاشتراكية أو الماركسية. في حين أن المسألة تتعلق بجملة اجراءات وعمليات حضارية أو تاريخية، هي ثمرة الثورة العلمية والتقنية التي تتيح تحويل المعطى إلى معلومة رقمية ونقله بسرعة الضوء.

هذه الثورة تتجسد اليوم في التبادل الرقمي والاتصال الرقمي بقدر ما تتجلى في حوسبة الانتاج وأعلمة المجتمع. بهذا نحن إزاء واقع لا رجوع عنه إلى الوراء، إذ هو ليس من قبيل المقولة التي يمكن دحضها، وإنما هو قفزة حضارية يتبدل معها وجه الحياة. وقد قرأنا مؤخرا أن الشبكات دخلت إلى مكة المكرمة، كما شاهدنا على الشاشة طلاب الأزهر يشتغلون على الحواسيب. لنأخذ مثقفا هو من أشد الناس عداء للعولمة، أعني إنياسيو رامونيه رئيس تحرير جريدة «لوموند ديبلوماتيك» الشهرية، نراه يشن حملة شعواء على وسائط الاتصال والإعلام، فيما هو لا يتوقف عن إعلام القراء، في جريدته بالذات، أن بوسعهم قراءتها على الشبكات. مما يدل على أن العولمة باتت واقعا ينخرط فيه حتى الذين يعارضونها ويخشون منها، مما يجعل خوفهم من العولمة مجرد خوف من اللفظة والمفردة.

من جهة أخرى لا ينبغي الخلط بين العولمة التي هي عالمية من نوع جديد، وبين عالمية العصر الصناعي أو العصر الزراعي. ذلك أن العولمة هي عنوان تندرج تحته تحولات هائلة يتغير معها العالم ببنيته ومشهده، بأدواته ومؤسساته، بمفاهيمه وقيمه، فضلا عن إيقاعه وزمنه، لنتوقف عند مسألة الزمن. نحن نتجاوز الآن عصر السيارة والطائرة، فكيف بعصر الحصان والباخرة.

بالنقد أغادر هامشيتي وأفكك آليات عجزي

ذلك أن ثورة الاتصالات تتيح الآن طي المسافات بقدر ما تتيح للمرء أن يتصل بأي نقطة في الأرض من دون أن يبرح مكانه. كذلك نحن نتجاوز الآن زمن النسخ باليد، كما نتجاوز زمن النشر بواسطة المطبعة نحو البث الالكتروني الذي يجري بسرعة الضوء.

هناك مثال آخر على مدى التحول الذي نشهده مع عصر المعلومة، يتعلق بأسلوب الخلق ومضامينه. نحن نتعاطى الآن مع منتجات جديدة، لا هي بالمفاهيم ولا هي بالأدوات، لا بالنتاج الفكري ولا بالنتاج المادي، وأعني بها الأشياء الناعمة أو شبه المادية التي تؤلف ما يسمى اليوم «الواقع الافتراضي» كما يتجسد ذلك في النصوص الالكترونية التي تتجول في الفضاء السبراني، والتي يشتغل بها مواطن الشبكة أو المواطن البيني كما أوثر تسميته.

من هنا يتضح مدى التبسيط والخداع عند الذين يحدثوننا عن عولمة

عرفها لبنان منذ مطلع الخمسينات، أو عن عولمة غربية بدأت في القرن السادس عشر، أو عن عولمة إسلامية في العصر العباسي. فكيف بالذين يحدثوننا عن عولمة ما قبل التاريخ فيما نحن نشرف على نهاية التاريخ. إذن ثمة منطقة جديدة من مناطق الوجود آخذة في التشكل، يترافق معها نمط جديد من الانتاج والاتصال والتداول، لا ينبغي الخلط بينه وبين ما سبقه، إذا أردنا أن نعرف معنى الأقوال أو أن نتدبر سير الأحداث.

* لماذا إذن هذا الخوف من أثر العولمة في أكثر البلدان والمجتمعات؟ ألا يخشى أن تزداد أوضاع البشر سوءا وأن يصبح الإنسان أقل إنسانية فيما الرأسمالية تزداد توحشا؟

- العولمة كتحول تاريخي أو كإنجاز تقني، إنما تتوقف أهميتها وخطورتها على كيفية التعاطي معها.

بالنسبة لي ليست العولمة جحيما ولا فردوسا. الأحرى أن نتعاطى معها بلغة المفهوم، أي من حيث الامكان الذي تنطوي عليه أو يمكن استخراجه من فتوحاتها التقنية. لنأخذ مفهوما جديدا يجري تداوله الآن، هو «عمال المعرفة»، ويتعلق بالذين يعملون باستخدام الوسائط والتصرف بالمعلومات عبر الشاشات. هذا المفهوم يعني أننا نشهد ولادة فاعل اجتماعي جديد على المسرح، نتجاوز معه ثنائية النخبة والجمهور أو العمل الفكري والعمل اليدوي، فلا عمل بعد اليوم بلا معرفة، ومعنى القول أن العمل يتطلب من الآن وصاعدا عاملا يستثمر طاقته على الخلق والتطوير، بقدر ما يتحمل المسؤولية ويعتمد على قدراته الذهنية، الأمر الذي يحرر العامل من كونه مجرد منفذ للأوامر من الكوادر العليا ومراكز القرار.

ومن المفارقات في هذا الخصوص أن المثقف الذي أفنى حياته النضالية يدافع عن حرية الناس ومصالح الجماهير أو يطالب بتغيير الواقع والمجتمع، لا يرى الآن ما يحدث من تغيرات يتحرر معها الناس من وصاية النخب أو بيروقراطية الادارات والدول. مما يدل على تعلقه الكاذب بالحرية أو على جهله بمعنى الحرية، بقدر ما يؤكد على أن المثقف لا يحسن سوى انتهاك ما يدعو إليه، أو على أنه الوجه الآخر للسياسي الذي يعارضه، إذ الصراع بينهما ليس من أجل الجماهير بل عليها. وتلك هي الفضيحة: لا يريد المثقفون للجماهير أن تتحرر من السيطرة والوصاية.

* انك تهرب من الكلام على سلبيات العولمة ومخاطرها لمهاجمة المثقف التي هي مهنة صرت تتقنها وتتفنن بممارستها.

- النقد هو جزء من مهنتي. وإنني أنتقد لكي أفهم ما يحدث، لا لكي أتشبث بمواقفي أو أغرق بتهويماتي حول الإنسان والحرية، فما نشكو منه، كتلوث البيئة أو التفاوت المريع بين الأغنياء والفقراء، هو ثمرة ما ندافع عنه بالذات، أي ثمرة إنسانيتنا التي نتباكى عليها. ولذا فمن الخداع والزيف أن نرد الكوارث والفظائع إلى التقنية وعصورها أو إلى العولمة ومعلوماتها. الأحرى أن نلتفت إلى جشع الإنسان ووحشيته، إلى مفارقاته وفضائحه، على ما يصفه المسيح والقرآن، أو أبوالعلاء وهيدجر.

* أي إنسان تعني؟

- الإنسان الذي يتردد بين التقوى والفجور أو الذي يطالب برجم غيره فيما هو لا يفكر إلا بالعمل مثله، أي الإنسان حيث الشر والشراسة والنرجسية والتكالب هي عروقه الضاربة وميوله المتأصلة أي هويته المنسية.

هنا مكمن العلة إذا أردنا أن نواجه المشكلة لا أن نهرب منها. ولذا فالممكن والمجدي الآن، لا أن نتفنن في هجر الأدوات والمعلومات، ولا أن نخترع كل مرة شيطانا نحمله المسؤولية، بل أن نفحص الشكل البشري الذي هو نحن، والذي يعتقد بأنه سيد الطبيعة وبأن الله قد سخر له كل شيء. ها هنا الإشكال. لنضع إذن أنفسنا على المشرحة، لتعرية طبيعتنا الشيطانية وفضح ميولنا العنصرية والتدميرية، لعل ذلك يجعلنا أقل عدوانية أو شراسة، في علاقاتنا بعضنا ببعض كأفراد وجماعات.

* ألا يعني التركيز على هوية الإنسان تجاهل ما تعانيه الهويات الثقافية على أرض الواقع، خاصة في العالم العربي، من الغزو والهيمنة، من جانب الغرب بقيادة أمريكا، فضلا عن اجتياح العولمة للمجتمعات عبر تدفق الصور والمعلومات وأساليب العيش؟

- لا مراء بأن العولمة كواقع جديد يقوم على إدارة العالم بواسطة المعلومة وبسرعة الضوء، إنما تخربط علاقة الإنسان بهويته، في كل مكان، الأمر الذي يخلق ما يسمى اليوم بأزمة الهوية. ولكن الأمر لا يقتصر على العرب وحدهم، وإن كان إحساسهم بالأزمة هو أكثر حدة بسبب نرجسيتهم الثقافية أو لكونهم عاجزين عن المشاركة الفعالة في صناعة العالم وإدارته. هناك فرنسيون وأوروبيون وأمريكيون يشعرون بالمأزق تجاه المتغيرات مما يدل على أن الأمر عام.

* ألا تشعر أنت بمثل هذا المأزق؟

السؤال هنا: ماذا علي أن أفعل تجاه ما يحدث؟ هل ألقي سلاحي وأندب حظي؟ هل أقف باكيا على أطلال الهوية العاجزة كما هي ردات الفعل المضادة للفهم والتعقل لدى غالبية المثقفين المذعورين من لفظة العولمة على طريقة السحرة؟

ما أحاوله هو العكس، أي خلق هامش للفعل والحركة، استنباط أجوبة ومعالجات على ما تطرحه العولمة من المشكلات والتحديات، هذا رهاني أن أتصرف كذات مسؤولة وفاعلة، قادرة على المشاركة في الحدث، كيلا أحول علاقتي بالأحداث والمتغيرات إلى أفخاخ ومطبات.

* كيف تمارس هذه المهمة؟

- أن أعمل بخصوصيتي، كمشتغل في فرع من فروع المعرفة. من هنا انخراطي في المناقشة العالمية الجارية حول قضايا الساعة، للعمل على بلورة مفاهيم تشكل مساهمتي في قراءة الأحداث، كما هي مقولات المنطق التحويلي، سياسة الأفكار، الانا التواصلي، الإنسان الوسيط، المواطن البيني، الهوية المعولمة، وكما يتضح ذلك في كتابي: حديث النهايات. إذن أنا أسعى إلى الخروج من قوقعتي الثقافية أو الوطنية، لكي أشارك في توسيع مساحة المعنى وإغناء عالم المفهوم، وبصورة تغير مفهومي لهويتي الإنسانية ذاتها. فلا يليق بأحدنا أن يتحدث عن الغزو الثقافي، حديث الجاهل بالثقافة أو يقف موقف العاجز المستبد، على ما يفعل الذين يهاجمون لفظة العولمة لكي يدافعوا عن هوية لا تولد سوى العجز والاخفاق.

* ولكنك تبدو بذلك مدافعا عن الغرب ناقدا لهويتك وثقافتك ومجتمعك.

- هذه مهمتي. إذ بالنقد أغادر هامشيتي وأفكك آليات عجزي، بقدر ما أسلط الضوء على ممارساتي المعتمة أو أكشف عن العوائق التي تشل عندي إرادة الخلق والتحول، هذه المهمة بما هي تشريح الذات للكشف عن قصورها وعوراتها، تكتسب عندي أهمية قصوى، إذ هي السبيل إلى الخروج من حالة الجمود والمراوحة أو التعثر والتراجع. أما عقلية المحافظة والنزعة النرجسية ولغة الشعارات ومواقف تبجيل الذات والتهجم على الغرب، فإنها تموه المشكلة وتفاقم الأزمة.

* كيف تقيم إذن موقف تشومسكي الذي يوجه أعنف النقد لسياسة بلده وللنظام العالمي بل للمشروع الثقافي الغربي برمته؟ ألا يعطي ذلك مشروعية لدفاعنا عن هوياتنا؟

- نقد تشومسكي هو في نظري دليل على قوة المجتمع الأمريكي وحيوية الثقافة الأمريكية والغربية عامة. أما دفاعه عنا فهو ملتبس بل خادع إذ هو يجعلنا نتشبث بواقعنا وعجزنا.

فالأولى بنا نقد ثقافتنا وسياستنا كيلا نزداد ضعفا وفقرا، ويزداد الغرب قوة واقتدارا.
ولذا فإن نقدي لهويتي لا يعني دفاعي عن الغرب. فأنا من الذين وجهوا أقسى النقد للانسانية الحديثة، كما فعلت ذلك في كتابي لعبة المعنى.
غير أنني لا أعتبر أننا مؤهلون لالقاء الدروس على الغرب في الإنسانية، انطلاقا مما نحن فيه، ولا بالاستناد إلى المرجعيات والنماذج القديمة، للإنسان اللاصوتي أو الماوراثي، الاصطفائي أو النرجسي. فالأولى عندي أن ننتقد هويتنا للعمل على أنسنة عقائدنا وشرائعنا ومؤسساتنا، على الأقل لكي ننتج صيغا حديثة تتيح لنا نسج علاقات فيما بيننا لا تقوم على النبذ والاستبعاد، ولا على الارهاب والاقصاء.
* هل معنى ذلك أن كل هذا الكلام على روحانية الشرق مقابل مادية الغرب وفرديته لا أساس له من الصحة؟
- لننظر في مسألة الفردية التي تناولتها في كتابي، من الشائع في العقول عندنا أن الحداثة الغربية تقوم على الفردية، فيما ثقافتنا العربية والإسلامية، تولي أهمية للتضامن والالتزام مع الجماعة، على ما يقول عندنا بعض الدعاة الإسلاميين. وهذا حديث خرافة في نظري. ذلك أننا نتناسى أن للفردية في الغرب وجهها الآخر، الايجابي، وهو استقلالية الشخص البشري وحريته في الاختيار، إزاء المؤسسات والسلطات الدينية والسياسية. ولا تعني استقلالية الفرد أن الغربيين يعيشون فرادى كما نتوهم، إذ لا مجتمع وإلا هو شكل من أشكال الالتزام والتواصل أو التداول والتبادل، بهذا المعنى فالواقع هو عكس ما ندعي، إذ العمل في الغرب هو إنجاز جماعي مؤسسي تضامني، والدليل أخذنا عن الغربيين مؤسسات الضمان الاجتماعي وبالإجمال فنحن لم نصل إلى مستواهم في هذا الخصوص، لأن عقليتنا الفردية تشكل عائقا أمام العمل بعقلية الفريق ومنطق الشراكة.
وهكذا فإننا فيما ننتقد فردية الغرب، نأخذ من الفردية وجهها الفرداني أو الشخصاني، كما تثبت ممارساتنا النخبوية والنرجسية في السياسة والدين. والعكس صحيح، بمعنى أننا نأخذ من النزعة الاجتماعية وجهها الكلاني والشمولي، أي عقلية الانغلاق وعلاقات القطيع، كما أثبتت معركة الزواج المدني الفاشلة في لبنان. وهكذا نحن نأخذ من الفردية أسوأها ومن الجمعية أسوأها، وتلك هي المفارقات الفاضحة في خطاباتنا.
* ولكن ألا يدمر النموذج الغربي روح الإنسان من خلال الزحف التقني والتصحر المعدني والنمط الاستهلاكي؟
- صحيح. طالما تباهى الشرقيون، والمسلمون بوجه خاص، في السجال الحضاري القائم بينهم وبين الغربيين، بروحانية الأديان مقابل مادية الغرب وتقنياته.
في هذه المسألة أيضا ثمة خداع كبير، أولا لأن الغالب على الفلسفة في الغرب مثاليتها. ثانيا: لأن مفهوم الروحانية لا يحتل مكانة مركزية في الإسلام، ففي النص القرآني تهيمن أزواج من المفاهيم كالظاهر والباطن والأول والاخر، وخاصة الغائب والشاهد.
وعالم الغيب ليس روحانيا، بدليل أن جنة الفردوس هي سريالية من فرط إباحيتها، وأن الغزالي كفر الفلاسفة لنفيهم بعث الأجساد. ولا ننسى أن المسلمين عاشوا حياتهم في عصور ازدهارهم بكل امتلاء، ففتحوا البلدان بالنص والسيف، وأقاموا إمبريالية للأموال وإمبراطورية للجواري والقيان. والأرجح عندي أن الروحانية الإسلامية هي تأويل متأخر للإسلام يوناني أو مسيحي. لا مراء أن الروحانية أصبحت فيما بعد من منازع الفكر الإسلامي وتراثاته. وهذا دليل على أنه لا وجود لأصول صافية، كما نزعم. إذ الهوية هي محصلة روافد متعددة وعناصر متباينة وطبقات متراكمة تدخل وتتشابك أو تتفاعل في مركب ثقافي يصعب اختزاله إلى معنى واحد أو مركز واحد أو بعد واحد.

ثم أين هي الروحانية التي نريد للغرب أن يستمدها من عالمنا؟ هل في نزاع أهل التوحيد على إقامة دار للعبادة في بيت المقدس؟ هل في الشجار للسيطرة على مُصلى فناء جامعة؟ أم في الاشتباك بالمدى في حرم جامع؟ الأحسن لنا والأستر ألا نتباهى على الغرب بروحانيتنا لأن كثرة الكلام في هذا المجال هي غطاء لانتهاك القيم والتعاليم على أرض الواقع. والأهم لأن علاقتنا بالروح ليست أفضل من علاقة الغرب بها.
* يقودك الكلام دوما إلى إخراج الغرب بصورة تجعله الأفضل. أليس هذا معنى القول بأنه أكثر روحانية منا؟
- لا أقول بأن الغرب أكثر روحانية، بل أقول إن علاقته بالمعنى والقيمة والمعرفة والحقيقة، ومن ثم الحق، هي أقوى وأغنى وأصدق من علاقتنا بها، بدليل أنه منتج، أو مبدع في مجالاتها فيما علاقتنا بها تبدو شكلية أو جامدة أو خادعة ومزيفة.
من هنا أرى أن حديث الروحانية يرتد علينا، وهذا ما يحملني على تفكيك علاقتي بالمعنى والأصل والحقيقة، لكي أخرج بهويتي مخرجا أحيا به حياتي بصورة غنية ومثمرة، تقوم على الاستحقاق والازدهار.
* لننتقل إلى المثقف الذي يستأثر دوما باهتمامك ونقدك؟ كيف تقيم واقعه؟ وأين أصبحت مقولة نهاية المثقف أو بالأحرى أين أصبحت أنت منها؟ وهل المثقف هو صاحب مهنة فاشلة كما تقول في كتابك الأخير؟
- المثقف تحول إلى مجرد داعية أو واعظ بعد أن استنفدت الأفكار التي تعيّش عليها، على ما تشهد على ذلك علاقته بمقولات الحرية والعقلانية أو التنوير والتقدم. على هذا النحو ألخص وضعه الآن: فهو يطرح قضايا لا يقدر عليها أو لا يعرف معناها أو لا يحسن الدفاع عنها. وسوف يستمر في التراجع والخسارة، ما لم ينقلب على ذاته ويغير شبكة مفاهيمه ونماذجه في العمل وسياسته الفكرية بالذات، وأعني بها طريقته في إدارة أفكاره وشعاراته.
* أين تكمن المشكلة بالتحديد؟
- مشكلة المثقف في أنه لا يعرف أين هو الإشكال. ولنستعرض فعلا وضع المثقف، ماذا نجد؟ سلسلة من المفارقات والفضائح، فهو بات الآن في المؤخرة ولكنه مازال يتوهم أنه في الطليعة. كان داعية للتغيير فإذا به يخشى اليوم المتغيرات التي تفاجئه وتصدمه. يهاجم الغزو الثقافي فيما هو ثمرة من ثمار الثقافة الغربية. يدعي عشق الحرية ولكنه الأقل ممارسة لها. يمارس وصايته على القيم والقضايا العامة ولكن الناس لم تعد تهتم بمقولاته ومواقفه. يدافع عن مصالح الجماهير، في حين هو يسيء اليها بنخبويته الثقافية، يتعامل مع أفكاره كنماذج للتطبيق بينما هي شبكات للتحويل.. باختصار: يعتقد أن مشكلته مع السلطة التي تصادر عقله وحريته، في حين أن مشكلته الأولى هي مع أفكاره بالذات، أي مع مصادراته العقلية وثنائياته المزيفة.
* أية ثنائيات تقصد؟
- لنتوقف عند ثنائية المثقف العضوي والمثقف التقني، نحن ننخرط في جدالات عقيمة لرفع راية الأول ضد الثاني. ولكن هذه ثنائية واهية، لأن المسألة الآن ليست أن نختار بين هذا وذاك، بل كيف يستعيد المثقف العضوي، الملتزم بالشأن العام، فاعليته وراهنيته بعد فشل مشاريعه التحررية وسيناريوهاته التقدمية.
* كيف يستعيد فاعليته؟
- أن يعيد الأمور إلى نصابها، بحيث لا يجعل مهمته النضالية تخنق قدرته على الانتاج المعرفي والابداع الفكري.

فالواحد يفعل ويؤثر في مجتمعه وعلى ساحته بقدر ما يبتكر بأفكاره مساحات وصيغا أو مشاريع وأساليب جديدة للعمل والتنظيم أو للعقلنة والتدبير. لنعد إلى ماركس نفسه، الذي هو صاحب أكبر مشروع للتغيير، فهو لم يكن زعيم حزب أو مناضلا ميدانيا كلينين أو كاسترو، ومع ذلك فإن شبكة المفاهيم التي ابتكرها لقراءة العالم، قد أسهمت في تشكيل وعي جديد، بقدر ما أسهمت في خلق ما لا يحصى من التكتلات الاجتماعية والتنظيمات السياسية والساحات النضالية.

وهكذا فالأفكار الخارقة تخلق مجالات لممارسة الفاعلية والتأثير.

والسؤال هنا: ماذا يفعل الآن أتباع ماركس ومقلدوه وسواهم من أصحاب المشاريع وحملة الشعارات؟

إنهم يحولون أفكاره وأفكار هيجل أو كنط وديكارت إلى أيقونات ومتحجرات، أي يحيلون المفاهيم الخصبة إلى معارف ميتة أو إلى مقولات مستهلكة، والأحرى القول يحولون الابتكارات في مجال العقل والحرية والاستنارة والتقدم إلى عجز فكري أو إلى قصور عقلي أو إلى فشل نضالي.. من هنا فالمهمة الآن هي أن يضع المثقفون على مشرحة النقد والتفكيك ما قادهم إلى الهزال والهشاشة أو إلى التراجع والاخفاق، أي أفكارهم وممارساتهم: عقليتهم النخبوية ونرجسيتهم الثقافية، عدتهم المفهومية وقوالبهم المعرفية، مشاريعهم المستحيلة ومثلهم الخاوية، أساليبهم النضالية وأشكالهم التنظيمية، سياستهم الفكرية واستراتيجياتهم العملية.

* هل يشمل هذا الحكم جميع المثقفين؟

– بالطبع لا. وإنما أعني أولئك الذين أفنوا أعمارهم يمارسون وصايتهم على الناس باسم العلمانية والحداثة والعقلانية والحرية والوحدة، والآن وبعد فشل مشروعاتهم ونضالاتهم يحملون المسؤولية لسواهم. والأطرف هم أولئك الذين يريدون لنا أن نؤجل النقد حتى نسترد عقلنا ونبلغ رشدنا أو حتى ننجز حداثتنا وتقدمنا، أرأيت مرة أخرى أية آخرة وصل إليها المثقف داعية العقلانية والاستنارة والحداثة؟

إنه يتمسك بما يولد ضعفه وعجزه.

* كيف؟

– برفضه نقد مفاهيمه وممارساته، ذلك أننا لن ننتظر حتى يقذف الله نورا في الصدر لكي نمارس عقلانيتنا، بل بنقد أنظمة العقل ومعاييره وآلياته. ولن ننتظر من يدخلنا في الحداثة لكي ننتقدها، وإنما ننخرط في صناعتها بنقد نماذجها لا بتقليدها. كذلك نحن نجابه الضغوطات بإعادة ابتكار مفهوم الحرية بعد أن تحول إلى شعار يولد على الأرض المزيد من العسف والاستبداد، غير أن المثقف الذي طالما رفع شعار النقد، قد أصبح أصوليا تقليديا يحافظ على أفكاره ويصونها من التغيرات، مع أن النقد هو الطريق إلى الخروج من العجز والقصور، وهو مهمة دائمة لا تحتمل التأجيل، لأن العقلانية والحرية والحداثة ليست ماهيات ثابتة أو مكتسبات نهائية، بل مهام دائمة تتطلب المراس والصناعة والبناء المتواصل، عبر إعادة الانتاج والابتكار، ولكن إن المثقف لا يعرف ما هي المهمة بقدر ما يجهل مصدر الأزمة، وذلك هو الجهل المركب والعجز الفاضح.

المثقف تحول إلى مجرد داعية بعد أن اسْتُنْفِدَتْ الافكارُ التي تَعَيَّشَ عليها

* لننتقل إلى محور آخر يتعلق بثنائية المثقف والسياسي. ما رأيك بما قاله الدكتور هشام شرابي حول مهمة المثقف: كشف الحقائق أو رفعها للنخب الحاكمة؟

– مع تقديري الكبير للدكتور شرابي على مساهماته الفكرية المتمثلة في تحليلاته للعلاقات الأبوية والسلطة الذكورية، فإنني أخالفه في تصوره لمهمة المثقف. فالمثقف وأعني به هنا الفيلسوف أو المفكر تحديدا، ليس ساعي بريد بين الشعب والسلطة، ولا هو مجرد محقق، فكشف الحقائق هي مهمة تتكفل بها اليوم على أحسن وجه الصحافة ووسائل الإعلام التي تزود المجتمع بالأخبار والوقائع أو تسلط الضوء على الخفايا والفضائح. ولا أظن أن الناس العاديين يعرفون أقل مما يعرفه المثقفون في هذا الخصوص. ولذا فإن مهمة المثقف ليست في أن يمثل الناس أو ينوب عنهم، بل لختراع فكرة تتجلى في شبكة للقراءة أو في نظرية للعمل، وبصورة تتيح رصد التحولات واستباق المجهولات، بقدر ما تتيح تشخيص الواقع أو معالجة الأزمات. ويقفز إلى ذهني الآن مثال العلاقة بين المفكر البريطاني انطوني غيدنز وبين رئيس وزراء بريطانيا طوني بلير. فالأول لا يشتغل بكشف الحقائق ورفعها إلى الثاني، ولكنه سعى إلى تجديد الفكر السياسي والاجتماعي، من خلال نظريته حول الطريق الثالث أو الوسط الجذري. وهذه النظرية التي هي الآن مدار النقاش عالميا، تحاول تجاوز ثنائية الاشتراكية والرأسمالية أو اليمين واليسار، لكي تضع أمام رجالات السياسة إمكانات جديدة لمعالجة الأزمات الاقتصادية في المجتمعات الديمقراطية، هذا مثال على أن المثقف يناضل ويفعل بما يبتكره من أفكار، لأن مشكلته هي مع أفكاره بالدرجة الأولى.

* لماذا تهرب دوما نحو نقد المثقف وتنسى نقد الواقع؟ لنأخذ مفكرا كبيرا أنت من الذين تأثروا به وساروا على نهجه في التفكيك هو الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، فما رأيك بالتصريح الذي أدلى به مؤخرا في أحد الحوارات التي أجريت معه: ما يحصل في العالم ليس إنسانيا ولا منطقيا على الاطلاق.

– مع تقديري البالغ لدريدا، فإني أجد أن قوله يصدر عن واعظ لا عن فيلسوف. لأن الفيلسوف لا يقفز عن الوقائع من أجل إنقاذ مثله المنتهكة. قد تكون هذه مهمة رجالات الدين والأخلاق.

أما الفيلسوف فانه يجابه ما يحدث ويصدم بتفكيك آلته المنطقية ومنظومته الخلقية من أجل اعادة ترتيب علاقته بأفكاره وصياغة مواقفه من جديد.

* أليس في ذلك استسلام للواقع؟

– بالعكس من لا يعترف بما يقع تهمشه الوقائع. ولذا فنحن نقاوم الواقع عندما نقوم بتشخيصه، باستخدام لغة مفهومية جديدة تسهم في تغييره بقدر ما تتكشف عن إمكان جديد للتعقل والتدبير. وإذا كانت البشرية، بعد كل مشاريع التنوير وعصور التحرير ماتزال تشهد المزيد من الفقر والبؤس أو الظلم والعنف، فليس ذلك انتهاكا لانسانية الانسان، بالعكس، ما يحصل هو ثمرة إنسانيتنا بالذات،


جـــاك دريــدا

أي نتيجة للمنطق الذي ندافع عنه. والأولى بنا أن نعترف بذلك حتى لا تفاجئنا بربريتنا باستمرار.

* ما العمل والحالة هذه؟

– الممكن في نظري ليس إدانة الواقع الفاحش، بل تفكيك الوضع الذي لا يقود إلا إلى ما نشكو منه، أي صور الإنسان الاصطفائي والنرجسي أو النخبوي والامبريالي أو الأعلى والمتعالي، هذه هي المهمة الآن: وضع إنسانيتنا على المشرحة لتعرية ما ينتج البؤس والوحشية والدمار، والمساهمة في تشكيل مفهوم جديد للإنسان، تتغير معه هويتنا وعلاقاتنا فيما بيننا بقدر ما تتغير علاقاتنا ببقية الكائنات. وهذا هو رهان الفكر في عصر العولمة والوسائط: التخلي عن دور الإنسان المتأله أو الوصي أو صاحب الدور الرسولي النبوي، نحو الفرد البشري الذي يتعامل مع نفسه بوصفه وسيطا لا أكثر، وذلك من منطلق المسؤولية المتبادلة والشراكة في صناعة الحياة والحفاظ على المصير.

* لنتوقف عند مسألة الحرية كيف تتعامل معها أنت بالذات؟

– إعادة النظر في مفهوم الحرية بعد الذي أصاب مشاريع التحرير من الاخفاق أو الانهيار، وإعادة النظر تقتضي التخلي عن المقولات السائدة في التعاطي مع المسألة، كالنخبة والجمهور والوصاية والضحية، فالنخبوية ولدت الاستبداد باسم التحرير والتنوير. وعقلية الضحية تولد الهشاشة أو تعيد انتاج الأزمات، الأحرى أن نتعامل مع الحرية من خلال شبكة جديدة من المفاهيم، كالانتاج والابداع والفاعلية والمسؤولية والشراكة. وعندها بدلا من الحديث عن نخب وجماهير، نتحدث عن قطاعات انتاجية أو عن فاعل اجتماعي أو عن ذات بشرية قادرة على الخلق والابتكار، يستوي في ذلك المثقفون وسواهم من العاملين في بقية القطاعات، بحيث يجري التبادل والتفاعل بين كل الفاعلين والمنتجين كمسؤولين وشركاء في عملية البناء أو التنمية أو التغيير.

* كيف تترجم مفهومك للحرية إلى موقف عملي ميداني؟

– طبعا هذه مهنتي المعرفية أعني العمل على تطوير مفهومي للحرية، أما من حيث المهمة العملية، فلا أعتقد أن المثقفين والكتاب هم أجدر من سواهم بممارسة الحرية. والساحة الثقافية في لبنان تشهد على ذلك. وعندي مثال حي وطازج يقدمه الفيلسوف الألماني هابرماس الذي هو فيلسوف العقل التواصلي وصاحب نظرية في الحوار الديمقراطي والمحادثة العمومية.

ولكن ذلك لم يمكنه من إقامة حوار ديمقراطي أو محادثة عقلانية مع زميل له أصغر منه سنا، قد ألقى محاضرة لم تعجب هابرماس الذي شن عليه حملة ضارية وحاول تأليب الأوساط الفلسفية والاعلامية ضده، والمغزى من ذلك أولا أن المفكرين والفلاسفة هم أفشل الناس في تطبيق أفكارهم، لأن الأفكار لا تطبق، وإنما تحتاج إلى صرف وتحويل على أرض الواقع، والمغزى من جهة ثانية أن العلاقات بين النظراء لا تنظمها المثاليات. أقصد التعلق الطوباوي بقيم الحرية أو الديمقراطية أو العقلانية وإنما هي تمارس في حقل من علاقات القوة وفي سياق الصراع على المصالح أو الفوز بالمناصب والمواقع. من هنا فعلاقة الواحد منا بالعقل أو بالحرية هي مراس ذاتي وصناعة مفهومية وعلاقة نقدية دائمة يقيمها المرء مع أفكاره ورغباته وسلطاته.

* سؤال أخير: ما تعليقك على المظاهرات التي اندلعت في مدينة سياتل في الولايات المتحدة الأمريكية، بالذات، ضد العولمة ومنظمة التجارة العالمية والامبريالية الأمريكية؟ ألا يحملك ذلك على إعادة النظر في مواقفك؟

– ملاحظتي الأولى أن المظاهرات التي حصلت هناك تدل على أن الانقسامات القومية والدينية لا تحكم وحدها الصراعات بين البشر. هناك أيضا الصراعات بين الأغنياء والفقراء أو بين القاهرين والمقهورين، مادامت المجتمعات البشرية لا تتوقف عن توليد التفاوت والاستغلال والظلم.

ملاحظتي الثانية هي الفسحة الديمقراطية في المجتمع الأمريكي التي تتيح التظاهر والتي جعلت الرئيس بيل كلينتون يعلق على المظاهرات بقوله: ينبغي أن نسمع ما يقوله المعارضون، في حين أن أكثر المناهضين للعولمة والامبريالية عندنا، لا يعترفون بالآخر ولا يستمعون إلى رأيه.

ملاحظتي الثالثة هي أننا نهاجم الامبريالية الغربية أو الأمريكية، مع أننا نتباهى بالامبريالية التي أقمناها في عصر هارون الرشيد. وهذا شأن الفرنسيين، انهم يتحدثون عن امبريالية أمريكية بعد أن فقدوا امبرياليتهم.

* إنك تبرر الامبريالية!

– أردت فقط الإشارة إلى أن الامبريالية، بما هي توسع وانتشار، ثمرة الانتاج والإبداع، ونسيان هذه الحقيقة هو جهل بخاصية الحضارة بقدر ما هو جهل بمصادر القوة. ومعنى القول أن ما نحتاج إليه نحن، هو أن ننتج ونبتكر ما به نتوسع ونتبادل مع الغير، كيلا نحول النضال إلى مهنة فاشلة. بقي الأهم وهو تعليقي على التظاهرات، وما أراه هو أن مثل هذه الأساليب في النضال لم تعد تغني ولا تسمن، لأن العالم يتغير الآن بطريقة ينبثق معها مفهوم جديد للتغيير.

* بأي معنى؟

– بمعنى أن العالم لا يغيره الآن جمهور المتظاهرين أو المتمردين في الساحات العامة، كما لا يتغير بعقلية الطليعة الجديدة. أي لا يتم بعقلية المثقف المتنور الذي يعتبر نفسه أكثر وعيا من الناس العاديين، أو الذي يجمع ويحرض أو يقود المهمشين والمقهورين، بوصفهم قاصرين أو غير واعين، كما يفعل أو يعتقد مثقفون كبار، هم نجوم وسط المشهد، كبيار بورديو وجاك دريدا، فلا يمكن لمن يمارس نجوميته أن يحرر سواه، هذا أسلوب في النضال أثبت فشله، أي أنتج المزيد من القهر والبؤس، من هنا أرى أن النضال في الساحة العامة سوف ينتهي مع نهاية المثقف، فلكل عصر شكله في النضال ومفهومه للتغيير.

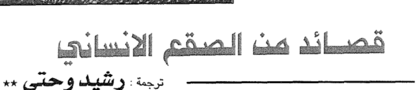
من لا يعقل حاضره لا يحسن الافادة من ماضيه أو الاعداد لمستقبله



شعر



عبداللطيف اللعبي *



قصائد من الصقع الانساني

ترجمة : رشيد وحتي **

تنشق الأرض فتستقبلك

الى ذكرى الطاهر جعوط ـ يوم دفنه

ـ ١ ـ

تنشق الأرض

فتستقبلك

لم هذا الصراخ، هذه الدموع

هذه الصلوات

ماذا ضيعوا

عم يبحثون

أولاء الذين يكدرون

سلامك المستعاد؟

ـ ٢ ـ

تنشق الأرض

فتستقبلك

الآن



ستتحادثان دونما شهود

فلكما أشياء لتتحاكياها

وسيكون لكما الأبد لذلك

كلمات البارحة التي أبهتتها الجلبة

ستنقش شيئا فشيئا في الصمت

ـ ٣ ـ

تنشق الأرض

فتستقبلك

وحدها اشتهتك

دون أن تعرض عليها مخالاتك

انتظرتك دون اللجوء الي خدعة بنلوية (١)

ما كان صبرها الا طيبة

والطيبة هي التي تعيدك اليها

ـ ٤ ـ

تنشق الأرض

فتستقبلك

ولا تحاسبك

★ شاعر، مسرحي وروائي من المغرب.

★★ شاعر من المغرب.

على غرامياتك العابرة
بنات التيه
نجوم من شهوة تحبل بها العيون
ثمار موهوبة من بستان الحياة الفسيح
أهواء جليلة تقيم شمسا
في بطن الراحة
على طرف اللسان الولع

- ٥ -

تنشق الأرض
فتستقبلك
عار أنت
ومع ذلك فهي منك أكثر عريا
وأنتما بهيان
في هذا الاحتضان الصامت
حيث الأيدي تعرف كيف تتشابك
لاستبعاد العنف
حيث فراشة الروح
تدير ظهرها لهذا الضوء الخادع
للذهاب بحثا عن مصدره

- ٦ -

تنشق الأرض
فتستقبلك
ستستعيد حبيبتك يوما
بسمتك الشهيرة
وسينتهي الحداد
سيكبر أولادك
ويقرأون دون ضيم أشعارك
سيتعافى موطنك كما معجزة
عندما سيذهب الناس بعد أن يكون الوهم قد أنهكهم
للارتواء في فسقية طيبتك

- ٧ -

يا صاح
نم قرير العين
أنت بحاجة لذلك
لأنك عملت بمشقة
كرجل نزيه
قبل الرحيل
تركت مكتبك نظيفا
مرتبا بشكل جيد
أطفأت الأنوار
قلت للبواب كلمة لطيفة
وبخروجك
رنوت للسماء
لزرقتها الأليمة بالكاد
مسدت شاربك أيضا
وأنت تقول في نفسك:
وحدهم الجبناء
يعتبرون الموت نهاية

- ٨ -

نم قرير العين صاح
نم في سبات العادل
استرح، حتى من أحلامك
دعنا نحمل العبء قليلا

قارئ مستعجل

ماذا أتيت تفعل هنا
أيهذا القارئ؟
فتحت دون مراعاة
هذا الكتاب
وتقلب بحمية رمل الصفحات
بحثا
لا أدري عن أي كنز مدفون
أأنت هنا لتبكي
أم لتضحك

أليس لك من شخص آخر
تحادثه
حياتك
أهي فارغة بهذه الدرجة؟
اطو اذن دفتي هذا الكتاب بسرعة
ضعه بعيدا عن المنبه
وعن خزانة الأدوية
دعه ينضج
تحت شمس الرغبة
على غصن الصمت البهي

غدا سيكون نفس اليوم

غدا
سيكون نفس اليوم
لن يكون لي أن عشت الا لحظات
والجبين ملتصق بزجاج النافذة
لاستقبال حفل فروسية الغسق
سيكون لي أن كتمت صرخة
لأن لا أحد سيكون قد سمعها
في هذه الصحراء
كان لي أن اتخذت
وضعية الجنين
على مقعد وحدتي الهرمة
كان لي أن انتظر
أن تفرغ كأسي الى النصف
لأكتشف فيها مذاقة المرارة
كان لي أن رأيت نفسي
في الغد
وأنا أنهض عاطلا
شبيها بفظاعة



أحلام وافرة

أحلام وافرة
كأن حياتي تطفح
وريشتي خضراء
أرقد مع ظلالي
واستفيق من دونها
يا ليل
قاوم
فاله الغسق
يفترس أولادك

الصور المتقادمة

الآن أكتب
كما يرى الأعمى
الألق ينزلق فوق جفوني
ويتوارى من خلال ثقب الورقة
الكلمات تغدو وتروح في قفصها
أسمع سوط المروض يطقطق
ولا زئير
صوري كلها
متقادمة
أمشي
في متاهة القلب
دونما كلب يدلني

في وقت متأخر من الحياة

في وقت متأخر من الحياة
أستطيع التغيب فوق مقعد
بألم أقل
سأطفئ نار
الأشواق التي قصرت الرحلة
سأوقف بكائية

الأسئلة البالية مع الأجوبة
سأنسحب من حقل
النظر اللامتناسق
سأشم على راحة يدي
قصيدة حبي الأخيرة
وسأنام
النومة الحلوة
للشجرة

الشاعر المجهول

أهو صوتي
أم صوت شاعر مجهول
قادم من القرون الغابرة
متى عشت
فوق أية أرض
أية امرأة أحببت
بأي شغف
ولكن ما أدراني
ان كنت بالذات امرأة
وأني لم أتعرف على رجل
لأني بشعة جدا
أو لأني ببساطة لا أفتن
الرجال
أقاتلت
من أجل
ضد شئ ما
أكنت مؤمنا
أكان لي أولاد
أمت فتيا
غير مفهوم بئيسا
أو طاعنا في السن، محاطا، مدللا
بطل قبيلة تستعد
لغزو العالم
هل بقيت آثاري شاهدة على أمجادي
هل ماتت لغتي
قبل أن تكتب
لكن، قبل كل شئ، هل كنت شاعرا منشدا
أو ملكا خاملا
كاهنا
نادبة محترفة
ملاحا
جنيا أو آدميا
عالمة (٢) بارعة
تعزف على العود في حريم
علني لم أكن
الا صانع سروج مغمور
لم يمتط صهوة جواد قط
ويغني
وهو يكد في اليوم المقدس
ليلين الجلد بين يديه
ويحسن صنيعا
يمتطيه الأغنياء
فمن كنت اذن
حتى يتناسخ كلامي
وحتى يوقعني الليم (٣) الماكر
المتمكن من زمام الكلام
في الشرك
بهذا السؤال الما هو بالسؤال:
أهو صوتك
أم صوت شاعر مجهول
قادم من القرون الغابرة؟

---

١. زوجة عوليس في الأسطورة اليونانية. لتصرف عنها الخطاب الذين يتكاثرون كلما زادت غيبة عوليس عن مدينته ايثاكا، كانت تعدهم انها ستختار واحدا منهم زوجا بعد أن تفرغ من غزل كفن حميها لايرث. وكانت دوما تنكث بالليل ما غزلته بالنهار الى أن عاد عوليس ليبطلها من وعدها.
٢. راقصة شرقية
٣. شبه الرجل في قده وشكله وخلقه.

الرسوم من أعمال الفنان: إيهاب شاكر، مصر

ولدت الخندرا بيثارنيك في أبيلانيدا بضاحية بوينس ايرس في ٢٩ ابريل ١٩٣٩. وتوفيت منتحرة في ٢٤ سبتمبر ١٩٧٢م درست الفلسفة والآداب في بلدها قبل أن تنتقل الى باريس في فترة الستينات حيث أقامت صلات وثيقة بعدد من الشعراء والكتاب الفرنسيين والوافدين من أمريكا الجنوبية. عام ١٩٨٥ عملت سليفيا بارون سوبرفييل على جمع قصائد أليخندرا ونشرها بالفرنسية.

قصائد العام الأخير

شعر: ألخندرا بيثارنيك

ترجمة: بسام حجار *

قصائد ديانا

-١

قفزت مني الى (ناصية) الفجر.
تركت جسدي بقرب الضياء
وأنشدت حزن ما يولد.

-٢

هذي الصيغ المقترحة:
ثقب ، جدار يرتعد...

-٣

لكن وقد قيل هذا:
من سيكف عن غمس يده طلبا لمعونة المنسية الصغيرة. سيعلن البرد مذنبا، والريح مذنبة والمطر مذنبا. والرعد.

(الى أوورورا وخوليو كورتاثار).

-٤

من أجل هنيهة عيش
خاطفة وفريدة تبقى (خلالها) العينان مفتوحتين هنيهة ترى فيها الأزاهير الضئيلة في الدفاع راقصة مثل ألفاظ في فم أبكم.

-٥

تقفز مشتعلة غلالتها،
من نجم الى نجم
من ظل الى ظل.
تموت من ميتة نائية
عاشقة الريح.

-٦

ذاكرة ملهمة، رواق يسلكه طيف ما انتظر ليس يقينا ان مجيئه محتوم. ليس يقينا أن مجيئه لن يكون.

-٧

الآن
في هذه البرهة الوادعة
أنا اليوم وأنا الأمس نجلس
على عتبة نظرتي

-٨

ولت تلك التحولات الوادعة لطفلة من حرير
كلها
غدت مسرنمة على جادة الضباب
يقظتها يد تتنفس
زهرة تختمها الرياح

-٩

أن أقول بكلمات من هذا العالم
أن زورقا أبحر مني وحملني معه

-١٠

القصيدة التي لو أقولها،
هي القصيدة التي لا استحقها.
ربما اثنان
على درب المرآة:
شخص ما راقد في
يأكلني ويشربني.

-١١

شيدتك دارك
ووهبت الريش لطيورك
وخفقت الريح بعظامك
أنجزت بمفردك
ما لم يشرع فيه أحد

---

*شاعر ومترجم من سوريا.

١٢-
عندما ترى العينان
أن وشوما هناك
في عيني
١٣-
ولدت بمقدار ومقدار
تألمت مرتين
في ذاكرة الهنا والماوراء
١٤-
في الليل
مرآة للميتة الصغيرة
مرآة رماد
١٥-
نظرة تلقي من الكنيف
قد تكون رؤية للعالم
التمرد هو أن تنظر الى الوردة
حتى دمار العينين
١٦-
في الشتاء الخرافي
شكوى الأجنحة تحت المطر
في ذاكرة مياه أصابع الضباب
١٧-
هو أن تغمض عينيك ورغبتك الأكيدة ألا تفتحهما. فيما نعتذي من في الخارج بساعات الحائط والأزاهير التي ابنتها الخديعة. ولكننا على هذا النحو، بعيون مغمضة وألم مبرح في الحقيقة، نرج المرايا الى أن ترن الكلمات المنسية بأعجوبة.
١٨-
نطاق الأوبئة حيث النائمة تلتهم ببطء
قلب منتصف ليلها.
١٩-
ذات يوم
ذات يوم ربما
سأرحل بلى دونما ابطاء
سأرحل مثل ذاك الذي يرحل
(الى اسمتير سنجر)
٢٠-
المسافرة الصغيرة
قد تموت وهي تفسر موتها
حيوانات عالمة مصابة بالحنين
كانت تعود جسمها الدافئ

قصائد العالم الأخير (شذرات)

الطاولة الخضراء

أذكر شمس الطفولة، التي نفحت موتا،
حياة باهرة.
لكن لليلي ، ما من شمس تقتله.
ولا شئ يكون لك الا ذهابك الى
مكان لا مكان له.
أحد ما في الحديقة يؤخر انقضاء الوقت
مدعوة للذهاب الى ما ليس أقرب من القصر.
لكي يكون أكثر شبها ما كانه، صارع ظله
الجديد، قاوم الظل الكثيف.

ظل مائل

أحد ما يتكلم. أحد ما يقول لي
مذهل صمت هذا الليل.
أحد يبسط ظله على جدار غرفتي. أحد ما يرمقني بعيني اللتين ليستا عيني.
انها تكتب مثل مصباح ينطفئ، انها تكتب مثل مصباح يضاء.
تسير بصمت. الليل امرأة مسنة رأسها مزدحم بالورود. الليل ليس الابن المدلل للملكة الممسوسة.
ابنة الملوك تسير بصمت الى القصر.
الليل من مس ولا زمن. الليل من ذاكرة من ظلال لا تحصى.

ذكرى دارة الغناء الصغيرة

(...)

لن أقول. حتى أنا، أو الأحرى خصوصا أنا، أخون نفسي. مثل رضيع أسكت روحي. ما عدت أجيد الكلام. ما عدت قادرة على الكلام. بددت كل ما لم أمنحه وكان كل ما ملكت وهو ذا الموت مجددا. ينغلق علي. انه أفقي الوحيد. لا أحد يشبه حلمي. شعرت بالحب ولم تحسن وفادته، بلى، لم تحسن وفادتي، أنا الذي لم أحب أبدا. أبلغ الحب سيختفي الى الأبد. فما عسانا نحب ،لا يكون ظلا؟ أحلام الطفولة ماتت منذ زمن وكذلك الطبيعة، تلك التي كانت تحبني.

عن الفرنسية عن مجلة "Le mouvean commerce"العدد ٥٨ ربيع ١٩٨٤.

قصائد من ديوان

سافو





ترجمة وتقديم: **أشرف أبواليزيد**

في حياة سافو من الأسطورة ما هو أكثر من الواقع، ولها من الخيال نصيب أوفر مما لها في الحقيقة، ولا تكاد الأشعار التي تركتها تنبئنا عن سيرتها الكثير، فهي لا تشير إلى التفاصيل المفسرة، كما أن المؤرخين لها لا يلحون إلا على الشذرات التي لا يخلو بعضها من التجني على شاعرة نذرت نفسها للحب، تعلّمه أفضل مما تستمتع به، وتغني له بأفضل مما تعيشه.

سيكتنف الغموض مسارات حياة سافو، منذ اللحظة التي ترى فيها نور السماء. فنحن لا نجد فيما دونته السير أكثر من تواريخ [تقريبية] لمولدها، وإشارات مبهمة لزواجها، وأسباب متجنيةً لنفيها عن وطنها، وقصائد غير كاملة لذويها. وحين يتناولها النقاد بالدراسة سيكتبون عن عصرها باستفاضة لا تنالها، ويتواترون التهم التي لحقت بها دون دحض لها، فلا يبقى من سافو إلا الخيالات التي لا تستحقها، والافتراءات التي طاردتها في الحياة والممات.

وقد عاصرت جزيرة ليسبوس Lesbos اليونانية في القرنين السادس والسابع قبل الميلاد، عصرا من ازدهار الأغنية اليونانية، ولم تكن سافو وحيدة ذلك العصر، لكنها كانت فريدته. وفي حين غاب مفهوم العاصمة الواحدة عن العالم الناطق باليونانية آنذاك، نجد أن ميتلين، وما جاورها من مدن على شواطئ، آسيا الصغرى: فوكايا Phocaea، ميليتوس Miletus ايفيسيوس Ephesus وسميرنا Smyrna كانت جميعا من أكثر التجمعات اليونانية ثراء واستقرارا حينها. وازدهر في دوديكانيس Dodecanese تلك الجزيرة الصغيرة جنوبي شواطئ، ليسبوس، الفن والأدب معا.

ومن هنا كانت إشراقة سافو في أوج ذلك العهد، وكانت أمينة على أفكارها التي كانت كثيرة المعاصرة، ولاشك أنها لم تكن ضيقة الأفق، فلابد أنها قد سمعت بمصر وبابل ، وربما بمرسيليا، لكون تلك الأخيرة قد أنشئت بها مدينة فوكايا مستعمرة، وطبقا لرواية النفي ، فهي بالتأكيد قد تعرفت مسبقا على سرقسطة، وسيشل. وقد نفاها الطاغية بيتاكوس لأسباب سياسية، رغم أن قصائدها الناجية تركزت على حياتها الخاصة.

ويرجح الباحثون . أغلبهم . أن مولد سافو كان في ميتلين، بربوع جزيرة ليسبوس، في العام ٦١٢ قبل الميلاد (كتابات أخرى ترى أن تاريخ ميلادها قبل ذلك في٦٢٥ بإريسيوس في نفس الجزيرة)، واختلف اسم الأب من مؤرخ لآخر، فهو سكاماندرونيموس، أو يورجيوس، أو سيمون، أو يونيمنيوس، أو إيواركوس، أو إكريتوس، أو شيموس! وإن اتفقوا على اسم أمها كليس. كما زعموا بأن لها ٣ أخوة، أحدهم تشاراكوس الذي كان سبب شقاء أخته وتعاستها، عندما أعتق محظية اسمها دوريشا، بل يدعي البعض أن سافو نفسها كانت مومسا وأنها جنت بسبب عشقها لفاون Phaon، وهو صاحب عبّارة ، فألقت بنفسها من على جبل ليوكاديون. ويقال أن سافو عاشت في تلك الجزيرة معظم سني حياتها، فتزوجت سيركليس Cercylas وأنجبت له فتاتهما الوحيدة كليس(ويرى آخرون أن هذا كله من الروايات المختلقة).

وعلينا أن نتوقع الكثير من شاعرة لها ما حظيت به سافو من صدى. لكن العجيب هو أن تراثها لم يبق منه سوى ما نقرأه في هذا الديوان، وهو قليل إذا عرفنا الأثر الذي تركته. وقد قدمها أستاذنا الدكتور عبد الغفار مكاوي للقارئ

العربي للمرة الأولى منذ أكثر من ٣٠ عاما، وبلغ ما أبدعته سافو تسعة كتب، ضاعت بسبب الاضطهاد الذي صادفته، والنفي الذي عانت منه، وأحرقت الكنيسة جل ما تبقى منه، فلم يبق إلا صدى تلك الأشعار، ومقتطفات مبتسرة دونها على لسانها معاصروها، حتى جاء العام ١٩٠٠، ليعثر الباحثون عن الآثار في مصر على أوراق بردى تشتمل على مئات من سطورها، لتعيد الحضارة المصرية تقديم تلك الشاعرة اليونانية، ولترفد البرديات المصرية التراث الإنساني الأدبي بالكنوز، عبر لفائفها الورقية المكتشفة حديثا، ولتضيف لرصيد شاعرتنا، وديوانها، المرة بعد المرة، القصيدة بعد القصيدة.

وقد اخترعت سافو قيثارةً بها ٢١ وترا، كَانتْ تُرافقها دائما كلما غَنَّتْ قصائدها. كما أسست جمعية نسوية أطلقت عليها إسم «thiasos»، ضمت لها نساء كثيرات. وكسيدة أرستقراطية في ميتلين Mytilene ، أنشأت سافو مدرسة نسوية صغيرةٍ كُرِّستْ لما ينضج صفات الأنوثةِ لدى الفتيات لتحضيرهن للزّواجِ. أما الفتيات اللائي وردت أسماؤهن في القصائد فهن تلميذات سافو أو من كن يشاركنها في الطقوس الدينية: أناكتوريا، أتيس، جونجيلا، هيرو، تيماس..

وفي قصائدها، تبدي سافو الإعجاب بهذه التلميذة النجيبة أو تظهر بعض غيرة على تلك الأخرى. كما أنها تشدو لما تعانيه من أسى الفراق لهن، فيما تروي في قصائد أخرى المشاعر المتناقضة لفتاة صغيرةٍ على وَشْكِ الزواج. ولعل هذه الثيمات المتكررة هي ما أوحى لمؤرخي كتاباتها بفكرة اتهام سافو بالمثلية مع فتياتها، وهي التهمة التي ينكرها اختيار عائلات أرستقراطية كبيرة لمدرسة سافو لتكون ساحة تدريب لبناتهن. وهل كانت مثل هذه البنات تجد من يقبل بهن زوجات وهن تحت وطأة هذا الاتهام؟

وقد تميز شعر سافو بالبساطةِ، والسيطرة الحذرة على العروض، والاستعمال المكثف للصفات، والغنائية منقطعة النظير. كما ابتكرت سافو مقطوعات عرفت باسمها، وهو ما يشبه الآن الرباعيات، إذ كانت تتكون من ثلاثة أبيات طويلة ورابع قصير. وهو الشكل الذي أخذه عنها شعراء كثيرون منهم هوراس Horace وكاتوللوس Catullus .

ويلقب سقراط الفيلسوف سافو بالشاعرة «الجميلة». أما تلميذه أفلاطون فيهاجم من يقولون إن ربات الشعر تسع «ألا ما أعظم غباءهم، فليعلموا أن سافو ابنة مدينة ليسبوس هي العاشرة». سترابون، المؤرخ اليوناني الكبير، يرى أن سافو «امرأة فذة عجيبة» ولا يرى أن هناك أخرى قد «أوتيت معشار ما أوتيت سافو من النبوغ في فن الشعر». صولون الحكيم يقول «أريد أن أحفظ أشعار سافو ثم أموت». أما المؤرخ المعاصر ول ديورانت فيرى أن الشاعر قديما كانت صفة لهوميروس، مؤلف الالياذة، مثلما كانت «الشاعرة» الصفة اللصيقة بسافو. ولا يمكن أن تكون أصداء كتلك وليدة الصدف، فهي شاعرة من الطراز الأول بشهادة الجميع. وتظل سيرة سافو حاضرة جيلا بعد جيل: حكاية المعلمة التي تلهم تلميذاتها، ترشدهن إلى حياتهن المستقبلية، وتعلمهن الشعر والموسيقى، مثلما تعلمهن الحب. وتثير غيرة أقرانها، ولا تنسى أن تقدم النصح لعائلتها.

1

أبلغي كل إنسان

الآن، اليـــوم، بأني
في عذوبـة سأغني
لمتعة من صادقتني

2

ولسوف نستمتع معا بالغناء

مثل من تجـد
بالخطايا، وربما في الحماقة
والحزن ما ينسيها

3

كانت واقفة بجوار سريري

بصندليها الذهبيين
والفجر في ذات
اللحظة أيقظني

4

اسائل نفسي

ماذا، يا سافو، بمقدورك
أن تمنحي لمن
تمتلك كل شيء،
كأفروديت؟

5

وأجيبها

سأحرق قربانا
من عظام الفخذ المكسوة بالدهن

لعنزة بيضاء
على مُصلاها

6

أعترف

أنني عشقت قدر ما أرهق
حالي. وآمنت

بما للعشق
من نصيب في
تألق الشمس
وعفتها

7

في الظهيرة

والأرض
تضيئها ألسنة لهيب
يتساقط كرمح عمودي

يطلق صرصار الليل
- عاليا كقذيفة -
غناءه بحركة من جناحيه

8

أخذت قيثارتي وأنشدت
تعالي الآن،
يا صدفة سلحفاتي المقدسة: كوني
آلة صادحة

9

برغم أنهن
محض أنفاس وحسب، لكن الكلمات
التي أملكها
خالدة

10

في ذلك العصر

تينع الفتيات ليتزوجن
وتلوح تيجان
الزهور بقلائدهن

11

سمعناهما تنشدان:

الصوت الأول:
أدونيس الصغير
يحتضر! آه سيتيريا
ماذا نفعل الآن؟

الصوت الثاني
اضربن صدوركن
بقبضات الأكف، أيتها الفتيات
ومزقن ثيابكن!

12

ما من فائدة
أيتها الأم العزيزة، فأنا
لا أستطيع أن أكمل
نسيجي
ولربما ألقيت
اللوم على أفروديت

فالناعمة كما هي

كادت
أن تقتلني
بعشق ذلك الفتى

13

ما أكثر ما ينم البشر

وهم يتقولون على ليديا، أنها

وجدت بيضة
تختفي تحت
أحجار الياقوت الأزرق البري

14

السلام الحاكم في السماوات

كان امبروسيا واقفا
وقد عانق لتوه
بآنية الخمر

أما هيرميس فكان
يرفع ابريق الخمر ويصب
للآلهة

15

عندما شاهدت إيروس

في طريقه نحونا
قادما من السماء، كان

يرتدي عباءة الجندي
الأرجوانية الداكنة

16

أنت يا راعي قطعان المساء

هسبيروس، يا من تهش
نحو البيت كل ما
شت من نور الفجر

تهش على الشياه، وتهش على
العنزات، وتهش على الأطفال

باتجاه البيت،كل إلى أمه

17

نامي يا عزيزتي

لي ابنة
صغيرة تدعى
كليس، تلك التي

تشبه زهرة ذهبية
ما كنت
لأبدلها
مقابل مملكة كرويسوس
بكل ما انتثر بها من عشق

18

رغم أنها خرقاء

الا أن لدى مانسيديسكا
طلعة أكثر بهاء من
جيرينو النبيلة

19

غدا سيكون من الأفضل لك

أن تستخدمي كفيك الناعمتين،
يا ديكا، لتمزقي
أشياءك الجميلة، وتغطي
خصلاتك البهية.

فمن ترتدي الزهور
ستحظى بأسعد
نعم الآلهة: النعم التي ستعود
من رأس عارية.

20

على سطح السفينة وضعنا الجرة
مع تلك الكلمات:

هذا هو رماد الصغيرة
تيماس التي لم تتزوج
تنقاد
الى ظلام غرفة نوم
بيرسيفون

وهي الآن أبعد ما تكون عن
بيتها، ، والفتيات
في عمرها يأخذن
شفرات جديدة الحواف
ليقصصن، حدادا عليها
خصلات شعرهن الناعم

21

أيتها القبرصية، في أحلامي
طيات منديلك
الأرجواني وهي تظلل
خديك ـ المنديل الذي

أرسلته مرة تيماس
هدية خوف، طوال
الطريق من فوكايا

22

في فجر الربيع

يبزغ القمر مكتملا:
وتأخذ الفتيات أماكنهن
كما لو كن يتحلقن حول المصلّى

23

وأقدامهن تتحرك

وفق ايقاع، بينما الأقدام
الرقيقة لفتيات كريتان
تتراقص حول

مذبح العشق، تدق
في دائرة العشب
الزهري الأملس الناعم

24

كن ملتاعات من بهاء

النجوم القريبة
للقمر الحبيب الذي يغطي
وجوههن المشرقة
حينما يكون
في أكمل استدارة له ناشرا ضوءه
الفضي على الأرض

25

الآن، وبينما نرقص

تعالي الينا
أيتها الرقيقات جاييتي،
ريفرلي، رادیانس

وأنتن ، ربات الابداع
بالشعر الحبيب

المصدر
SAPPHO: A Translation by:
Mary Barnard,
Sharmbhala, Boston & London, 1994.

ولد «رون بتلن» عام ١٩٤٩ في ايدنبرج. احترف الكتابة منذ عام ١٩٧٩. نشر العديد من الدواوين الشعرية قاربت العشرة منها ديوان «كائنات موشومة بالقسوة»، «ستريتو» و «تواريخ الرغبة» الصادر عام ١٩٩٥ عن دار بلو داكس. كما كتب رون بتلن مسرحيات وأوبرات للراديو. منها مسرحية «علبة الموسيقى وأوبر «مملكة الظلام».
تتميز أعمال رون بتلن بالحكمة المستخلصة من مفردات الحياة وتفاصيلها المعتادة، التي تكاد تهرب من بين أيدينا ومن أمام عيوننا لشدة ما ألفناها حولنا. بتميز أيضا ببساطة النبرة غير الفاجعة أو الساخرة أو المأساوية. انها مجرد بسمة فاهمة للقسوة اللاارادية للحياة.

مختارات من

تواريخ الرغبة

شعر: رون بتلن ترجمة وتقديم: هدى حسين** ، شابا تكالي*

التقدم في العمر

أنت تنتظر قطارا لا يتأخر عن موعده
أو ربما تلتفت الى الشارع من خلال
النافذة
قبل انسدال الستائر.
حطام زجاج، كرة طفل تتدحرج
على الدرجات، خيط من المطر،
حقل بور
لون سيارة عابرة
كل واحد من هذه الأشياء
بدوره
يخون الكائن الذي هو أنت.
انتبه ، فضربات قلبك لم تتوقف
وأنت لم تمت بعد. ما من آخر
يمكنه أن يحل محلك أو يجيب على
اسمك:
عندما تنسدل الستائر ويصاب العالم
بالخرس
قطارك يأتي في موعده.

تواريخ الرغبة

كان ذلك عندما اخترقت الحجر
وتعقبته،
مارقا في ثقب صغير محترق، أقمت ألوان
صدفة الصيف حولي..
كان ذلك عندما أوقفت المياه جمر الجبال.
والسحب والأوراق الخضراء الداكنة
التي لم أتمكن قبل من الوصول اليها۔
حاولت التقاط واحدة. كان ذلك
عندما تسربت السماء والأرض أول
مرة من بين أصابعي.
التواريخ كلها تواريخ رغبة، تقص
علي
كيف بدأت حياتي وكيف انتهت: دفقة ماء،
حجر ، طفل يرسلونه طافيا
الى الجهة الأخرى

نجمة العلاقة

لنقسم القمر نصفين ونحتفظ بالجانب المظلم
أطلق الضوء..
ظلا رجل وامرأة يتلامسان ويهربان۔
هذه ، هي الحقيقة الوحيدة التي عرفاها،
ظلان تحاصرهما الكلمات التي لم يجرؤ على
نطقها.
أطلق الضوء ولا تنطلق بعيدا،
جانب واحد من القمر يأتينا بالليل
الحطام المضيء هو الشيء الوحيد الذي
يمكننا أن نرى من خلاله.

★ شاعر من زيمبابوي يقيم في القاهرة
★★ شاعرة من مصر.

شعاع الشمس الأفريقية

رجلا يستقل جملا ، وامرأة
تحمل جرة- حياتان تمنحان ثقل الانسان
للارض الفارغة والسماوات المفتوحة-
وجهاهما منزوعا التعبيرات. حقائقهما مسكوت عنها،
والأكاذيب تقترحه زوجا مع زوجته،
ملكا وجاريته، أو ربما غريبان..
الجرة التي تهبها له مملوءة بالماء البارد
بطعم الارهاق أو الرغبة:
كلمات الثناء التي لن يقولها أبدا
لن تدخل الى قلبها الأمان
الفنان يلضم ابرته يسحب الخيط مشدودا،
يقطع ما لا يحتاج اليه ، يبصقه
ثم تبدأ الحياتان نفسيهما مرة أخرى،
عبر أصابعه تعود الشمس المطرزة في المساء،
صحراء الرمال تعلو كالظلام، تلتقط النار.

برشلونه، ١٠ أغسطس

أشعة الشمس تقطع الشرفة حيث أجلس
أهتف باسمك عاليا، وأتوقع- ماذا؟
لست هنا، لن تعودي أبدا ، الى هنا..
الحب لا يعبر عن شئ سوانا-
أريد أن أرفع كفي بالوداع، لا أكثر
هل ينبغي علي حتما أن أحرك قرص الشمس
لأعلن عن بداية جديدة؟

كلمة أخيرة في بيت الأحلام

هاك البيت الذي عشت فيه، بيت رجل آخر
أحلام رجل آخر.
هاك الغرف التي أطاعته. الردهات الطويلة
الشاهدة على بذاته أثناء الكلام:
البار الفاسق الذي تقطعه أشعة الشمس- بأصابع مضمومة
يحمل بيت الأحلام مجتمعة..
وحدهم الذين سامحناهم يستطيعون الموت..
لتكن هذه الكلمة الأخيرة في بيت الأحلام.

الأرض التي نحيا عليها

لا جسور، لا أنهار-
الممرات المؤدية للتلال تهدمت-
صارت أشجار الفضة مزق من الفروع المهشمة-
فوقنا ، يحط عصفور مشدود الأجنحة.
كم من الوقت تحتاج الشمس لتتوقف عن الدوران
ما لم نجبرها على ذلك بأنفسنا؟

صـــــلاة

عندما أصل الي مركز الكرة الأرضية
ليكن أحد بصحبتي
الأشياء كلها يمكنها احتمال ثقل العالم
ما لم تكن وحيدة

وعندما أعود أخيرا الى هذه اللحظة نفسها
وهذا المكان ذاته
ليكن أحد بانتظاري، يلوح لي
ولو بالفراغ في يديه.

Histories of Desire
Ron Butlin
ed: Bloodaxe Books 1995

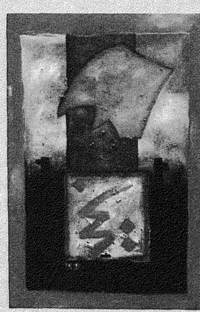
قصـــيدتان

زليخـــة أبوريشة *

امرأة فظيعة

أنا امرأة فظيعة
فلا تطمئن لكسلي
واحسب حساب أن اقفز يوما مثل
جندب
وأنقرك
مثل جندب ينقر حتى العظم ولا
يمل.
اسمع
أنا امرأة فظيعة
ونادرة أيضا
فـهـؤلاء الـنـسوة الـلـواتي كـن
كالجنادب
انقرضن مع الأسف.
مدد جسدك تحت شهيتي
واقرأ أورادك جيدا قبل
أن أشهر فيك صورك
صورك التي أهديتنيها عندما كنت
صغيرة
وبريئة مثل طائر لقلق يتعلم الطيران
الغراب الذي أراه الآن فوق صليب
الكنيسة
غراب ميت
له صوت أنثى ناعم ونحيف
ولذلك لن أخشاه
ولن أفكر ببشارة الشؤم.
مدد حالك تحت شكي
لأني أريد أن أبحث فيه عن خواطر خبيثة
تخطط فيها للهرب
ولا تنزعج من صراخ النوارس
فانها لا تهتاج إلا عند رؤية الجثث
وتأكد أنني - مهما كنت امرأة
فظيعة-
فاني لن أقدمك اليها.
واسحب الآن أصابعك من مصيري
حتى لا تراك تلك الجوارح
وتعد نفسها بوجبة مجانية

***



لوحة للفنان: عبدالكريم الميمني، سلطنة عمان

- سعدي يوسف *-

يجيء سعدي الى هنا.
يجيء دائما من هناك
سعدي الذي دخل حانة القرد المفكر
ولم يخرج.
خرج هذه المرة الى العالم
العالم البارد والمستحيل
العالم الضاج بالدلافين
وصناج الكلام.
خرج سعدي إلى العري
هذه المرة.
خرج من المرأة التي كانت تجزيء رحيله
وترعى شجيرات الصبار في حديقته.
يجيء سعدي الى هنا
يـجـيء دون المرأة الـتـي رعت شـجيرات
الصبار في
حديقته
ويلقي سعدي عود ثقاب في الموقد الانجليزي
الموقد الذي ليس فيه حطب.

★ شاعرة من الاردن تعيش في بريطانيا.

* سعدي يوسف الشاعر محترف الاغتراب، الآن في لندن.

امرأة من عنب الحياة

نبيــــــل منصــــر*

حواء الغبش
يا صرخة ملأت رئة الكون بالغبار
يا ماء الغمر/ المتصاعد غيما الى السماء/
والنازل فضة/ على الأرض
المتفجر عنبا على الراحتين/عودي الى
داخلي/ واملئي برئة كوني/ بريح الله.
***
وأنت بداخلي.. عمي/ ليلا/ عمي جبالا
وسهولا ومخلوقات، عمي/ شموعا من
ورد/ وصندوقا من ينابيع الذهب/
واحتفظي بسري هناك، قرب/ بيضة
التماسيح/ الملفوفة بشريط من الدمع.
وأنت بداخلي.. تجردي من ثقل/ الحرير
وثقل الكلام، واختلطي/ بالعشب والطير
والرحيق.
تجردي.. من الثقل/ وأنت بداخلي.
عمي قرى. عمي طرقا يسلكها رهبان/
ولصوص وأشجار وفلاسفة.
عمي خيلا وأديرة.
عمي مصابيح وهنودا وسحرة / عمي/
عزلة من الذهب/ وحزنا من الغيوم.
بداخلي.. امتطي ظهر/ أي نسر/ وأي
غيمة.
ارقدي في العراء، وافتحي/ عينيك ملء
النجوم/ (وهناك)/ عمي قطنا/ يندف على
قلبك/ رطبا من سماوات الله، ثم
اضحكي/ اضحكي..
يطلع عشب.. يترقرق ماء
ويصير
للحجرات أجنحة.
وأنت بداخلي عمي
صفيرا
يأتيني الذئاب من كل صوب
تفتح الأرض خزائنها ويعود
الآباء الى صغارهم
بعد أن «جربوا الموت»
***
يا امرأة من عباب الحياة. عمي بي
تصطخب البحار
ويتحول الغرقى الى سمك
سعيد بحياة الخز
في الأعماق.
....
يا امرأة من عنب الحياة
عمي بي
أنا الذي أفرح بالكلمات
مثلما أفرح بولادة مهر
عند الصباح
وأرى في الصبار
أجمل الأصدقاء
وفي الحجر أجمل القصور
وفي البحيرات أجمل العشاق
أنا الذي
يقول للقط: يا عزيزي
وأترك الحشرات كأجمل عقد
يزين عنقي.
يا امرأتي التي من عباب وعنب وحياة
(أكرر)
عمي بي. أنا
الذي يجد في الجمال أغرب السحالي
وفي ريش الغراب
أجمل ورود
تقدم في أعياد الميلاد.
كلي من
برسيم يدي.. وتقلبي في سرير
عيني
ولا تخرجي من كهفي
الا عندما تخلو الأرض من البشر
الذين سرقتهم الأمجاد
الى زهرة الكواكب.
ساعتها. سنعيد قصة الخلق.
نلعب بالأنهار
نلوي عنق الريح
وننظر للسماء وهي تعلو
نؤثثها بالسحب
والطير
والملائكة.
وأنت . بداخلي.
عمي
ناموسا جديدا
وكلاما له أبواب كثيرة
ومقصورات كثيرة
تفضي الى مقصورات كثيرة
تفضي الى حجرة صغيرة
هي قلبي
الذي يلمع الآن كالجوهرة
في يد اللصوص.
***
يا امرأة من
نهضة الألم.
خذي ماء من أرقي
تجدين صورتك أنضر
وخبزك أنضر
وقامتك خضراء
ستجدين الساحة عامرة بالسحرة
والخطاطيف محومة
والنار مزهرة
والقمر مكتملا
والرعاة سعداء
والبحر مزبدا يدحرج جثة
غرقت في خيالي
ساعتها. ستجدين
النوم
على ركبتي
مثل النوم في مركب.

---

* شاعر من المغرب.

قفص الطـــابق الأخير

عيـــاش يحـــياوي *

البرتقالي (١) القتيل الأنبياء السّكّر المر الرصاص
النهد أبواب الحديد الفقه أعراس القبور الفأس
أكفان المدينة باعة الخبز الذليل..
من أنت؟
من ألقاك في وجهي؟
وألقى وجهك البري في المرآة..
من قتل النبيذ أجنة في الكرم؟
من ألقاك في اسمي؟
وحرر اسمك المشحون بالأجراس والموتى
ألا أخرج من ضلوعي

من تراب الخلق
من وجع الهواء الصعب

سيدتي ستدخل حانة الشعراء
من شجر الكلام (٢) تجيء ،من سماء ثامنة (٣)
أفرغت في كأسي حريق الشعر
وارتطمت ذنوبي بالجهات
وليس لي غير التراب الأبجدي
يطيب لي قمر المدينة والحديث الى اللغة
ويطيب لي ركض جنوب الوهم
والسهو السراب المبتغى
ويطيب لي عتب الشراع
يطيب لي عسل الوداع
وأنحني للأشرعة

* * *

البرتقالي الغناء الطابق القفص الهزار الريح غيلان الظلام
شراسة الرمح الجنون وأدق بابا كان قلبي بابه
– من أنت ؟
– عياش...! صاحبك القديم
– ومن معك؟
– وجهي الطفولي الندي المنديل

– «معذرة .. خرجت مع الصباح ،لم أعد..
عد لي صباحا.. نلتقي في طعنة أخرى،
شمال الشارع المسدود...»

* * *

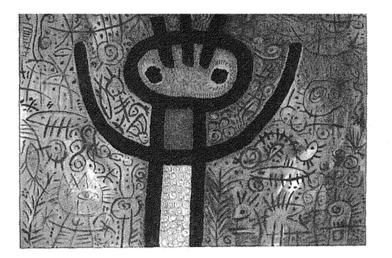
يا قمر القيامة كن رحيما في اسودادك
واغتصب فرحي المسائي الحزين
لا يملك الشعراء غير البين بين..
أنثى اللغات وما تقول الكأس بين الجرعتين..
ندمائي الغرباء، لا تلوموني على فعل القطا
أزف الرحيل، وليس في كفني سوى منديل من ذهبوا..
ومن عجنوا بطين الورد من زورقهم
ولما ينضج العنب

أخاف الغول يأتي كاذبا
أو واضحا بالزهو والنار الخفية
لا تلوموني
أخاف الرمح يأتي مثل خنزير الكهوف
مصوبا كالرغبة البلهاء
لا عتب
اذا سدت بروج الروح
أخشى ما وراء الباب
أخشى الباب والأصحاب
أخشى من دمائي قد تراودني على دمها
وأخشى دمعكم في الليل يورق بالوصايا..
لا تلوموا..
تحت أقدامي عوت ريح سموم
وضج في صحوي بهاء كنت أكنزه
ومال اليوم هودجي القديم..

(١) البرتقالي: سياج حديدي برتقالي اللون حول شقة في الطابق الأخير للأديبين ربيعة وأمين خوفا من هجوم ارهابي بمدينة وهران.
(٢) شجر الكلام : أخر مجموعة شعرية لربيعة جلطي.
(٣) السماء الثامنة: أخر رواية لأمين الزاوي.

★ شاعر من الجزائر.

لوحة للفنان: صادق الصائغ، العراق



صـورة الطفـل الذي بداخـلي

عبدالله البلوشي *

كانت تظله الريح
على ضفة رمال حالمة
وكان الليل صوت حنجرة متيقظة
ساكنا كان تحت شجره
عندما تساقطت علي مخدعه قطرة
ماء
وكانت على أكفه رفة العصافير
وبهجة الكون
ذلك النازف بالفرح البريء
كان يحتمي بالشمس
وبانشائها المائل نحو الغيب
انه الطفل يا أحبتي
نديم الفراشات
وحامل عشبة صمتنا الى الليل
كان يأتي كبهجة الماء
لما تفجرت المحبة من رحم الأرض
كان والماء كطائرين يتكسر الرفق
فوق رأسيهما المجللين بالموت
تجيء كطلل الأشياء
تبعث في كبدي رماد العالم..
هي من أودعتني ذلك الصبر
المسجى
بين أجفانها الباهتة
علمتني انحناءات الشجر اليتيم.
تلك المسماة عذراء الليل
ينتثر في وجهها الماء
كانت له ينابيع موتها وطفولتي
لم أسكب على جبينها قبلة منفاي
هي الأكبر من هذا الفناء
وملح دائم يضيء منازلنا.
لم أضع أناملي موازيه لأدق
أحشائها موتا
كان لي جسد آخر يضيئني بموته
أنا الذي اخضر بأسمائها صمتي..
تحدثني كأغتراب المساء
و
بسطوة الكلام الذي لا ينبس ببنت
شفة..
عندما الليل صمت
وعندما الأبدية دهليز.
والحشرجة صنو الوجع
أبتهج للكائن الوحيد في داخلي
انه الطفل
ممددا في الأعالي.
مثلما يحمل النورس كآبته
بعيدا
ومثلما الموجة تصطفق
بزبدها بعيدا
هكذا الشمس
وحيدة
وهي تدور دورتها العاشرة
في أوصالها المعتمة.
لتمر هذه الليلة بصمتها الأليف
نحو محاريب السماء
لتنم هذه الشجرة النابتة في جسدي
كأزاهير الحكمة
ولتعبر هذه الريح بسلام
على صخرة روحي المنتحبة
ثم السلام عليك أيتها الشمس
التي لا تحد.
السلام على الاخضرار المنتشي
أسفل الخلجة المنثية
اذ ينزغ بريئا كما كان
أول الفجر
ثم للكون السلام كما كان.

---

* شاعر من سلطنة عمان.

اللوحة للفنان : سادر الدين أمين، الأردن.

يخذلني الهوى، يجرحني الهواء

هادي دانيــــال *

قطف وما قطف

هي جسمها روض وقد ثقلت أغصانه
بثمار حكمته
وجنون برعمه عن زهره كشف
لما اشتهى فمي مداعبة
والأنف شما
هزت الكتف
وتجمر الكفان وانطلقا
يتعابثان بها
وقد شغفا..
فنهضت مذهولا
وقد وثبت من حضني النمرة
مجلوة عطرة
بثمارها وزهورها النضرة
والجمر في كفي قد قطف
وما قطف!

يخذلني الهوى

ان قلبي بيت لها
ولكنها تغمض العين عني
وتنسى اختلاط دمانا
على خنجر واحد .. في الظلام
كيف يعبرني كل هذا الجمال
ويعلق بي صدأ كان ولى
فكيف تولى؟
كيف تصغر هذي البلاد بعيني؟
كيف توحشني حين أبعد عنها؟
وأدنو فيسخر مني السراب؟
أتمكن منها فيلسعني عقرب
وتفح على رغباتي أفعى
أي سم سأرشفه بالرضاب؟

خيبة

كلف بها وبحسنها
لكنها بشؤونها كلفه
واذا وصلت
أصيد لؤلؤها
شمتت بي الصدفة.

يجرحني الهواء

كيف يا صاحبي
تستقيم وأنت تقيم
على مضض
في مكان يصد
ويجرح منه الهواء؟!

برج الوردة

أهدته الوردة
أهداها مشموم الفل..
فمها في فمه
زنبقة في جرح ينزف من كفيه على
بشرتها
تلسعه بجمار تسامحها الشهواني
تبخره بين ذراعيها
يعلو مرتعشا فوق تضاريس الجسد
المشدود الى
سرتها
كي يهطل
....
صار وحيدا في شرفة برج يطوي أسفارا
ويواري أعمارا في بطن الحوت..
أضناه أن حمل الوردة بين الأضلاع
الى أن صارت ضلعا كسرته امرأة من
رمل.
....
بين لهاث يهمز أحصنة الدم
وحفيف الأوراق تشاكسها نسمات من
شم أو ضم
همست وردة روحي:
ـ العقرب يلسع قلبي وأنا ألتم
كان هوى يذبلني
أم سم؟
ان زعافا يقبضني
من أعلى ساقي الى الفم
....
كانت بتلات الوردة ذابلة بين زوايا برج
الحمل..
(أحبتني أم لا ؟)
صدقت الوردة
فالتمّت بتلات الروح على ساق من
ذهب أخضر
والتمعت أوراق يغمرها بوح ندى
وتوارى شبح العقرب في الظل.

---

* شاعر من سوريا يقيم في تونس.

المشـــاهدون

جرجس شكري *

١ –

بعد أن أكلت الفئران نشيدهم القومي

صاروا مرضى

يسندون بيوتهم بمؤخراتهم

ثم يقيمون مرثية كئيبة.

باحثين فيها عن أسباب للخديعة

التي أصابت عيونهم

هم الذين عادوا لتوهم من درس قاس

في اصابة المحبة بالعواء.

حددوا ما يلي:

– نظرات تهرب ولا نمسك بها

– ضحكات طازجة تقع من أفواهنا

– رؤوس أحلام تسهر وحيدة فوق المخدات

– حربا أهلية تتنزه في رؤوسنا

وقالوا:

هذه أشياء نصرفها بسخاء

ونسميها مفقودات يومية.

٢ –

وأنا

صرت ماكينة معلومات

تغسل أسنانها

وتدخن كحرب

فأطلقت لحيتي

وغالبا ما أجلس في مقعد الذكريات

أشرب كأسا

وأكتفي بنهار طيب

وحتى أنام

علي أن ألتهم شريطا سينمائيا

من اللحظات في قضمة واحدة

ثم أبتسم للدمى وهي تحمل ضجيجها

وتعبر في صمت.

ولا شئ يحدث

منذ أيام

جارتنا اشترت حذاء

التهمت دجاجة

وحيت عظامها

وحين شاهدت الصواريخ

ترقص في غرفة نومها

جارتنا لم توافق

خلعت حذاءها

وشعرت بالأسف.

٣ –

وفقط

آخر الأنباء تطبخ للمشاهدين حروبا شهية

ونحن الذين وضعت مقاعدهم في الصمت

اعتدنا نسيان رؤوسنا تتفرج وحيدة

في فضاء تزينه بالخوف والحب

ثم نتقاسمه

وحين يكبر ويشيخ نحمله الى فضاء آخر.

قناع للفنان: هنري مور، بريطانيا

---

* شاعر من مصر.

ست جهات

علي المقري *

بياض لا يكفي

البياض ليس في اليد
وليس في الذاكرة التي انسكب فيها القطران سهوا

. . . .
. . . .
. . . .

في الورق بياض لا يكفي الخط اذا سال منسكبا في الوحشة
أو أصفر من غيمة موت تخطف الوقت وتمضي الى ست
جهات.
في الورق بياض لا يكفي لست جهات

أصابع

رسمنا الاصابع
وقلنا انها تشير إليك
أنت مدينتنا الجديدة التي اقترحنا شكلها
فاكتشفنا أننا لم نقم أكثر من ازاحة الغبار
والامطار والشمس على ماضي حجارتاك ومقابرك

رسمنا الاصابع
فاكتشفنا أنها مقطعة.

جثث

نخلع البلاد من مدائحنا التي شاخت ثلاثين
حربا أربكتنا اشارات رصاصها الموجهة الى
جثثنا التي سبق لها الموت قبل أن تحاول الحياة

* شاعر من اليمـــن.

في غفلة من آباء يحددون لها جهات العيش
وأمهات لم يستطعن مقاومة ثورات ندمهن ابدا.

كيس الذاكرة

يسقط قبل طلوع السلم الذي نصبه وبقي يصعد في نظرته
التي كانت وهي تصعد تتحسس ثلاثين عاما تكلست
أسفل كيس الذاكرة وكأنها ترفع اللفتة الاخيرة التي القتها
عليها وتمضي في سلمها.

أسباب

نرجع الى احجار الذاكرة
قبل أن نواصل أو نظن الوصول
لا رغوة الكتب
ولا التماثيل الجديدة وجهتنا
نغلق الكلام
منبهرين كالنمل من احجامنا
ولأسباب أقل من الحرب
نبقى نستمع الى مواء الريح.

خطف الكلام

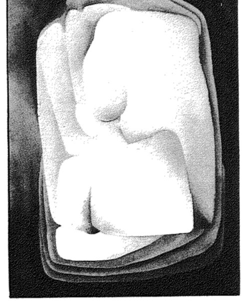
وصلت الساعة الى تمامها
ولا أحد يلتفت
صخب في الغرفة
خطف في الكلام
ضجيج في البال
ولا أحد..

عن الشيطان أتحدث

فيصـــل أكـــرم ★

في كل نظرة إلى الأرض
أرى ظلا على شكل شيطان..
ماذا تريد أيها الشبح المجنون؟
ألم تعتبر من هزيمتنا الأخيرة، وأنت معي
وأنا وأنت كان مصيرنا هذا الضياع؟
ما الذي ترجوه ممن يسير وحده
وينام وحده
ويموت وحده..؟
ليست مهنة الشيطان بهذه السذاجة
هيا ابتعد، وابحث عن الكنز في ثوب غير ثوبي
ابحث عن الطريق في خطوة غير خطوتي
فأنا لا أقودك الا لهذه البئر..
هل ترى هذه البئر؟
انها عميقة جدا، وضيقة جدا، ومظلمة دائما
وهي لا تتسع لأكثر من واحد..
فابق في الخارج، واتركني أنزل وحدي
وسوف أعود شبيها بك..
سنكون صديقين
سنتخاصم كثيرا، وسأنتصر عليك
في النهاية
فأنت تحبني..
أنت وحدك من يحبني
وأنا لا أحب غير نفسي التي ماتت
قبل أمس
هل تذكر من قتلها؟
أنت قاتلها، أيها الظل/ الشيطان
حين تـركـتـك، مـرة في الـعـمـر
تتقدمني..

ومشيت خلفك كالباحث عن ظله الشارد
أنت أجمل قاتل في الدنيا
لأنك تشبه من مات من أجل حبيبتي..
هل تذكر حبيبتي؟
وهل تذكر من مات من أجلها؟
لا تنظر الي أيها الخبيث..
فأنا أتفرج الآن عليك، وعلى نفسي
وأتذكر كل شيء..
أتذكر كيف ابتسمت أول مرة
وأتذكر كيف كتبت القصائد العظيمة
ونشرتها باسم حبيبتي..
جعلتها أعظم مني
أشهر مني
أكثر مني عزة وجمالا
وصرت واحدا من معجبيها..
لا، لست أفضح أحدا
فالشاعرات الجميلات أكثر من شعر رأسي
ولست أصلع..
لي شعر كثيف ناعم، فوق رأسي
وثـمـة شـيـطـان يـتـدغـدغ حين يمر
المشط عليه
وهي، هناك، تسخر من هذا..
فيا أيها المؤرخون، إن كان ثمة من
يؤرخ للشعراء
كونوا أكثر انسانية منها..
فلا تفجعوها في عظمتها، وعزتها،
وجمالها
من أجل شيطان وحيد.. وعادي.



اللوحة للفنان : عدلي رزق الله ، مصر.

★ شاعر من السعودية.

قصـــــائد

بدرية الوهيبي *

طلوع

القمر يطلع
اتركي حوانيت حزنك
يا أفيون الوجع
عيناك المدفونة بطموحها
في الرخامات والهلع
تتكئين على كتف الليل
وتغسلين وجهك
في بركته.. كأقداح الموت.
....
الفجر يطلع
يتسلق الليلك ستائرك
والشمس على ثغرك
قبلة الليل
مراوح هفهافة... تنهداتك
وعيناك السوداوان.. لابدء لهما
ولا نهاية
وأنا ...
المعلقة على شعر النهار
زهرة غاردينيا
....
الفارس يطلع
يحمل وروده القانية
الشرفة .. دمعة الدار
والفارس.. منديل أبيض
يقهقه الصيف
العصافير ... تتغامز
الشمس تسيل كنافورة من ذهب
والفارس ... يلملم الربيع... وأشياءه
الأخرى..
الروح تطلع.....
لم يبق
من العمر سوى

رصيف الامس
وهيكل مقعد وأغصان مزق
ثوبها آيار
لم يبق من العمر سوى
أنثى رخامية
تقتعد صخرة على البحر
البحر... رجل
أغرته ارتعاشة جسدها
فهاج وأزبد.

حـــريق

رحلة لعالمك...
أكتشف لزوجة الرعد
والموت الشهي
بث من فمك اسمي
أمزجه برضابي
أيتها الجائعة...
في دمي
أوقدي نارك، وأوتدي مساءك فيه
هدهديه.. امسحيه... اسلخيه
رقرقي كالنبع بين أصابعه
ارفعيه ... انزليه
احرقيه
يتقد ... يتقد ... يتقد
ويموت بين ذراعي.

نيســـان

أترى ربيع وجنتي
يا نيساني الممطر
هاهو ثغرك
أيضا
يزهـــر.

يسأل عن النهار

من يلم هذا البكاء
يتمعن في التيه
في عيون مفقودة
الصدر هشيم
والسماوات ...
تشهق بالغيم الراكد
أجمع أشيائي الصعبة
كتب .. أحاجيج وتكايا
أنيني ... حداء الابل
كالدخان .. أصعد وأهيم
والروح تلفظ نفسها
كجنين
يدلف ببطء
يسأل عن النهار
الوجه الابيض
عن ذاكرة متهشمة
وحلم بعيد
ووقت عقيم.

لا نهاية للحلم المبلل بالورد والماء

أنا الطين المأخوذ من ضلعك
وأنت دمائي التي يسبح فيها
جسدي
أنت برزخ من ضجيج
لو أدخلك...
لو أملك شعلة السراديب
وتعويذة النهار
لاحرقتك بالنور
المنتشر
على صفحة جلدي
أنا الوجع المستباح لك
والارض المنتظرة... مطرك
لانهاية
لتعبك فيه
وتعبي فيك
لا نهاية
للحلم المبلل
بالورد والماء.

---

* شاعرة من سلطنة عمان.

قصــــائد

حسين عبد اللطيف *

السياج

نور القمر : يتسلل
عبر السياج
(الحرية تعقد ميثاقا في الهواء الطلق)
الشجرة
برأسها الكث: تطل
من فوق السياج
(الحرية تعقد ميثاقا في الهواء الطلق
دون أن تأتي على ذكر الحبال)
الطائر
– لينظف منقاره –
بقفزات رشيقة .. ينقر
خشب السياج
وبعد ، يا إلهي
أي سياج هو هذا
الذي تخترقه السهام
من كل جانب.

الزيبرا

لم يكن ثمة بد
فنحن أسرى عاداتنا
قطيع من الحمر الوحشية
يرعى
طليقا
في البراري
ولكن
أبدا
بثياب السجن.

* شاعر من العراق.

الرتيم

في المحاولة الأخيرة
لتجنب النسيان
جلبت خيطا
وشددته على اصبع النسيان
مر وقت،
وقت طويل جدا
دون أن يطرق أحد
فالنسيان الذي هو ـ أصلا ـ بلا ذاكرة
خانته الذاكرة
فبقي الخيط المشدود على اصبعه
مشدودا على اصبعه.

حلوان الكاهن

يفكر الكاهن
بحلوان يوم الدينونة
أنت معي
طوال الوقت: خديني
وظلي
كما الكلام المقدس
للملح على اللسان
السهام
بلا طابع بريد
و..
تصل.



لوحة للفنان : .عصمت عبدالقادر، سوريا.

الكراسي

الكراسي
أرامل
في انتظار الجليس
الأرامل
كراس
شاغرة
عميان
بلا . عصي
ولا أكتاف
يمر الخريف
على الأشجار الجرداء
بهذه الأمثولة

قصـــــائد

محمد الصـــــالحي *

١
ليس الخرير
صوت المياه.
الخرير
أنين
الحجر.

٢
كعادته،
كل ظهيرة
يغفو
النهار.

٣
وحده الليل
يعكس الآية،
يولد هرما
يموت
صبيا.

٤
الأفق
وسادة الشمس.
الليل
سريرها.

٥
هل أعاد الطائر
جناحيه
تلك الشجيرة؟
كلما هبت ريح
مالت الأغصان
حيثما
الريش
يميل.

٦
من يطفئ
هذي الشموع.
بحت الأنفاس
ولا ريح
هنا.

٧
هنا.
حيث يحول اليأس
الألم، نشيدا
وحيدا،
والأيام
حنجرة.

٨
لم تستمر
الأغنية حتى
هذا الوقت،
والراقصون
غفوا.

٩
- الوقت؟
- أعمى،
وفي يده عصا،
وأنت
وحدك
في الوليمة.

١٠
أخيرا
جز الوقت
رقبة الأفق.
ها
عنق المغيب
يسيل.

١١
وديعة
أنت أيها الشفق،
بين يدي الليل،
الى أن يستيقظ النهار.
وديعة
أنت أيها الغسق،
بين يدي النهار
الى أن يستيقظ الليل.

١٢
يحلم
ليرى.
يرى
ليحلم.

١٣
موته
ينحني في تواضع.
حياته
رأسها شامخ.
عجبا
كم يشبه
السنبلة.

١٤
خطوة
رماد
لجمر
أحلامه.

١٥
ينام
لتستيقظ
أحلامه.

١٦
تقول النار:
أهناك أذكى من الفراشة
يقول الماء:
أهناك أذكى من النار.
يقول:
تبت يداي
كم هاوية أفلتت!

١٧
حيرته:
يتآخى الخطو
فيه
والطريق.

١٨
كلما استمطر
كلمة مطر،
أغرقه
المطر.

١٩
يا لهذا البرق،
يضيء
للمطر
طريقا،
وهو
أعمى.

٢٠
درس الزوبعة:
التراب
أجمل
أنواع
الذهب.

٢١
الموت
تثاؤب
طويل.

٢٢
لا تحرك الريح
الشجر
الميت،
احتراما
لروحه.

٢٣
جميع الأشياء
التي
تطارده،
تأتي
من الخلف
الا الموت.

٢٤
وحده
يسقط
في امتحان الواقع،
لذا يبدو
ملطخا
بوحل الخيال.

٢٥
الشعر كالموت،
فكرة رهيبة.
كلاهما يقودنا،
مجبرين،
الى مناطق
معتمة

٢٦
أكان
لابد أن يموت،
ليثبت أنه
كان حيا.

★ شاعر من المغرب.

من مذكرات مؤنس

فاطمة الشيدي *

صلاة
رعد مبتل
الكون يصلي
منقار الجنة يطرق موضع قدمي
ألعق نزفي مشدوهة
بين يدي تنساب مسافات الدرب العليا
وتختصر السماء ذاتها على صدري
طلقات كمخاض قيامة
تغتال طقوس الغناء في حنجرة مدينتي الواجمة
ينداح ضباب كلغة القصيدة
ويتأجج الصمت فيَّ، في لحظة الجزع
ضوء ممتد كحلم صابئ
كجنون العطر في المطر
تستفز الظلال لعنة الشوق
تحفر بؤرة في جبين الليل
تعقد اللواء للنجوم وتعد الشمس بالامارة
تلتفُّ حول الروح كأفعوان جائع
ومزامير كأنفاس اللعنة تبارك القيامة
الليل جائع
والخبزة المعتقة أشهى من كأس نبيذ
تنـدحر تموجات الروح العائمة في برزخية اللهفة
والنداءات العليا
الشمس هادئة الرغبة إلا من حلم
والكون يصلي

ويل
لكل أولئك الصابئون
للحريق الذي أهدرت دمه سيجارة أو مدفئة
للعبث الذي لوى عنان الطفولة
لشق السؤال
والاجابة المحنطة على شفة الموت
للصدى الذي استثقله الروح من عهد نوح
لجموع الخارجين على قانون الجلبة
للوجوه الغارقة في لذة الغياب
والأيادي الملوحة كالنوارس
للعيون التي استمرأت السهاد وصيرته زادا للحروب
للجاثمين على أرصفة شائخة
يشربون الضياع والمياه الآسنة
لعبيد يقايضون الموت بالحرية
يقامرون وجوههم بالأقنعة
مسفلتون كي يستلذ العابرون لحظة الحداد
ويقرأون أحزانهم مرتبة
وينحتون أصنامهم من لحظة الجريمة
للرعد الغارق في الظلمة
لمؤنس إذ يشهق المطر

* * *

كلمة أخيرة
خط مؤنس البارحة في أوتجراف الشك
في جلدي الميت
في خيوط الدمع
كلمة أخيرة
وقبل كان يراود الحلم ويرتدي بزة الانتظار
ويرتسم اخضرارا في الموت
كان حين الجزع يدفن رأسه بين أحضان القصيدة
وكان صوت أنينه حنجرة الريح
وجرس الغيب المسلط
كان حضوره شفة تأنس للصمت
ولغة مبهمة للتسبيح
وكانت ابتسامته نهرا تغتسل فيه الأمنيات
وأبجدية تنسج الموال كالجنون
كان حلمه بسملة النار حين تكون بردا وسلاما
وجسر الروح في ظلمة اللهاث والعبور
كتب: . . .
تبدأ اللعنة طفلا وتنتهي أغنية
والدرب له ضفتان
والجحر الذي خبأ الفكرة في ليلة النسيان سدته الريح
. . . .
. . . .
تنفجر أصابع مؤنس فيكفف نزفه

لوحة للفنانة : اليزابث فيجسفلوج، بولندا.

★ شاعرة من سلطنة عمان.

قصـــــائد

سعـــاد الكواري ★

لست طوباوية لأندفع نحو المقدمة
وأبعثر أحلامي الملفوفة بورق الهدايا
وأرسم فوق جدار البياض صورا باهتة
للروح المسجونة في الأقفاص
أقفاص الوجع والاستسلام
للعين التي لا ترى الا السواد
للأفكار المستهلكة
للحركة الملفوفة على شكل أسطوانة
للكلاب التي تتباهى بأسنانها المعدنية
لست طوباوية لأرتجل الحركة
وأي حركة تلك المؤجلة منذ الأزل؟
...
الطبيعة تتحول الى وحش طليق في هذه الليلة
الريح تطبل في الخارج
الريح الغاضبة تحطم جمجمة الطريق
وتضرب بأناملها الطويلة التماثيل المنحوتة
حول الشرفة المكشوفة للشمس والمطلية بالذهب
وتضرب نافورة العين النازلة كالمطر
وتنتشر في المطاعم الفاخرة
تلك التي تقدم الوجبات السريعة والرخيصة
وتستمتع برؤية طفل جائع ينظر من النافذة
هجمات النور المفترسة تنقل محاصيل الوجع
في زورق من خشب بين القرويين،
وتخنق الأعشاب المائية المتشابكة ببساطة متناهية
وتطل من شرفة قطار بخاري
...
مدينتي البيضاء بطابعها الأوروبي
وشوارعها الهادئة
بمبانيها الضخمة المطلة على البحر
ورائحة البهارات والأكلات الهندية
تطحنها دوامة الريح
وتزحف الى ملاعب كرة القدم

المنتشرة في كل مكان
ثم تدق مسامير الضجر حول الباب
وحول النافذة
...
أمام لوحة تكعيبية لبيكاسو
اندلعت خمس سنوات دفعة واحدة
فلم أعد أرى شيئا
غرفتي الضيقة تغطيها طبقة رقيقة من الشمع
الشمع الذي استنسخ آلاف الأجساد
وبحركة عفوية
تحول المكان الى صالة رقص
أو متجر دمى متحركة
في أرقى محل تجاري في باريس
وفاض جسد الوقت
ثم ذاب في مسائي
مسائي المشوش كذهني تماما
مسائي المسور بالعاج
مسائي الكستنائي العميق
مسائي المبعثر كأوراق الخريف
وكالزوبعة
التي شردتني ذات يوم
وسط تلك المدينة التي
لم يقابل سكانها غريبا قط
ولم تشاهدوا شلالا أو جبلا
لم يروا قطارا أو باخرة
لكنهم حبسوا نمرة متوحشة
في قفص من زجاج

البحـــر الميت

لم نبدأ بعد
النوافذ المطرزة بالأرق
النوافذ الغامضة ترتدي جسدا يابسا

وتهبط كرؤوس صغيرة لتكتشف أسرار الليل
تلك الأدغال الكثيفة في القلب
تتناسخ على هيئة ذئب جائع
وتسيل فوق المخدة القطنية
هامتك المقوسة تركع عند جسد الطبيعة
وتلملم خيوط الكون
الغيوم البيضاء تنسج لوحات سريالية
لطفل يلبس قبعة مكسيكية عريضة
لامرأة ريفية تغطي وجهها بقطعة قماش سوداء
ثم تخلط العالم في لوحة غريبة
...
لماذا تتعقبني زاوية المنفى
والشمع الذائب من فردوس الغابة
بماذا تحلم أيها الطافح فوق جلد الزرقة
في آخر الليل
وتتفجر كالأنهار من دموع الأشعة
كالرغبة الفاشلة تخطط لاقتحام قصر مهجور
وتستولي على يمامات الضجر
كالنمور الافريقية تلتهم زرافات المتعة
وتسكن جسدا كهلا أو غرابا
هذا الفناء الضخم
لم يكن الا صراخك البربري
في غياهب الجنون
هذا المساء الحزين لم يكن الا روحك
التي داهمتها خيول الفراغ
أيها الطافح كالهم
ابتكر ميناء جديدا
لتصدير الحزن لمدينة تنطفئ
تحت وطأة الاستعمار المغولي
واطحن ذروة الجنون في دائرة الطعنات
لينزفك الصدى نقطة فاصلة في قلب الهاوية

★ شاعرة من قطـر.

قصيدتان

الهواري الغـــزالي *

احتفال التعب

تعبت من غبار قلب لا يحبس..
من كلام مستحيل
من عيون عاشق خاسرة
ماتت على وسادة تخونه كل مساء
من خطوة لا تكبر
ولا تموت
تعبت من وجهي الغريب دائما
ومن سكوتي، واحتداماتي
ومن ذبابة تحط في صفحة أيامي ولا تطير
من ستار فرحتي الذي لم ترتديه شمس أسراري
وأنت ترتين في فراش حضرتي
ذاكرة قتيلة
ودمعة لكل أقماري
تعبت من صباح لا يقول أشهى من سكوته السديمي
ومن عصفورة تراكمت في عش غفوتي
وغنت في مقابر النعاس
من يقظتي الحبلى خسارات
ومن فنجان برنامج يومي
وجريدة الخراب
من قطة كسولة تجر ذيل حجرتي..
ولا تموء
تترك ظفرها بعتبة البساط، كي تعود بعاشق مسالم،
أو بفريسة النهار
تعبت من نافذة تفترس الضوء
ومن سرير جرحي مستباح لجسارة الألم
ومطار لهجرة الأحبار
وضوء خافت يموت في زنديك
ينحني هدوءا
لقبائل الجسد
وحارس الأمطار
تعبت من شهادة أكتبها كل مساء
في مكتب مصادر
من شعلة أنثى تلوح في حياء
من لفظة أضيفها لمعجم العائلة الشعرية
من قبلة باردة
من رئة جائعة
تقتات من سيجارة مطفأة
في مرمد انتحاري
تعبت من محفظة الأشغال ألقيها،
على فخذ حبيبة حزينة
وأدعوها لحمام خفيف
كي يرشها برغوة الخيانة اليومية
المخادع الذي يبيت في عيوني بزجاجة النبيذ...
ثم أغتال خطاه..
وأحتسي عند عشائي خطبة عشق
أعلن احتفاءة لأبلغ الأشعار
تعبت من شوارع النساء
من كل الذي كان وما كان
ومن ليلة عمري
وضحى أسفاري
ومن مدينة السراب
وما تبقى من قرى هذا النهار

جسارة اسبانية

على مهل
كأنني شوكة الرغبة
أقاتل ظلك الريحي
أصوب نحو عاصفة
لغات الوجه مثل بنادق الخيبة
وأشهر خنجر البحر العجوز
أمام عينيك المهاجرتين
فوق سفينة الريبة
تركت جميع ما يأتي
أطارد كل طاحونة تسافر في جسارة دون كشوت
وأعلن حكمتي
وهشاشة الأسماء
لقد قتلت كل عمالق الهيبة..

اللوحة للفنان : خليل عبدالقادر، سوريا.

* شاعر من الجزائر.

ألبير قصيري
المتسول الرائع

ملف يترجمه
محمد المزديوي *

المقدمة والحوار
ماريون فان دونترغيم**

منذ ١٩٤٥، وهو يسكن السان جيرمان دوبري، ولكنه لم يكتب أبداً سوى عن مصر. ورواياته السبع تمارسُ تقريظاً لهذا الجرْمان المسفي بفنّ الحياة وبالكسل، والذي تمّ تصوره كفلسفة، وخصوصاً كطريقة في التفكير.

يوماً بعد يوم، ومنذ اللحظات الأولى لما بعد الحرب(أي الحرب الكونية الثانية) نادلُو مقهى «شي دو لابابي» أو مقهى «فلور» بحيّ «سان جيرمان دي بري» يرون قدوم ألبير قصيري. نحيل ومستقيم في مشيته مثل حرف الألف. ودائماً رزينٌ ورائعٌ، وهذا المنديل الصغير الذي يزين جيب الصدر لسترته، وكذا المشية المُفَكَّكة. ومن كثرة ما يُرى جالساً لوحده، وهو يتأمل مرور الفتيات أو محدقاً في الشارع بعينين واسعتين. يقدّم له الناس جريدة ما. يحكي العجوزُ من أعلى بهْزء ماكر وأنيق وبرباطة جأش: « يعتقدون أنني أحسّ بالضجر. ولكنّي لا أستطيع أن أُحِسَّ بالضجَر، لأنني بحضرة السيد قصيري.»

وفي الواقع يوجد سوء فهم مع ألبير قصيري. إننا نتصوره كئيباً وهارباً وفارغاً ومتوانياً وفاقداً للإرادة، ونقول في أنفسنا إنه يقوم بمديح الكسل بسبب الكسل. إنه سوء فهم من نوع سوءِ الفهم الذي يضربُ أوبلوموف، الشخصية الروسية الرائعة لافان كونتشاروف، والتي تمّ إرسالها بسهولة إلى أسطورة الكسول بينما هي تعبّرُ، أكثر من المقاومة السلبية، عن معارضة ميتافيزيقية للعالَم كما يمشي وكما لا يمشي، وتعبّر عن قوة عقل الطفولة وتراجعه إزاء المجتمع الذي يجرفك. إنّ ألبير قصيري الذي قدِم من مصرسنة ١٩٤٥ كي يتمتعَ بالعصر الذهبي لِسان جيرمان دي بري، لم يغادره قطّ بل إنه أتي بالشرق معه. الشرق يعني العَوَز والحرمان الواقف في فنّ الحياة وفي كسل الفلسفة. إنّ الشخصيات التي يُطارِدُها من كِتَاب إلى آخر هي نفسها التي تتكرر دائماً، وهي إستيحاءات صحيحة من نفسه ومن أصدقائه من أحياء القاهرة الشعبية: فقراءُ ومحرومون ونُسّاك وحكماء ونائمون ورجال عاديون ولصوص في ضباب الحشيش(المخدرات)، ورؤيويون و«لصوص صغار» و«متقاعسون» كسالى و«مُهَرّجون» و«متسوّلون».

ما هو القاسم المشترك بينهم؟ «إنّه غيابُ الطموح، والفرَح. لقد عاشرتُ، طول حياتي، أناساً، نسميهم هنا، بالهامشيين والذين يشكلون بالنسبة لي، الأرستقراطيين الحقيقيين الوحيدين. إن العالَم هو عبارة عن واقع مغلوط بَنَتْهُ الدول الغنيةُ، منذ آلاف القرون. حين تشترون سيارةً فإنكم تُصبحون عبيداً وتصبحون سجناء. وبالنسبة لي، أنا الذي لا أملك شيئاً، فإن الحياة بسيطةٌ. أستيقظُ من النوم ولا أحسّ بالقلق على سيارتي. أتأمل. إنّ الذكاء، حينما نفهم، مرة واحدة إلى الأبد، أيَّ دجل نعيش فيه، هو الإدراك أن الحياة جميلةٌ.»

منذ ١٩٥١، يسكن ألبير قصيري نفس الفندق الباريسي الصغير في شارع «سين» في غرفة من الازدحام بحيث، وكما يُبيِّنُ، «أننا لا يمكننا أن نتعثّر فيها أبداً». إنّ من غير المفيد أن نهاتفه قبل الثانية عشرة زوالاً، فموظفو الاستقبال يجيبونك بأنّ: « السيد قصيري نائمٌ». ومن خلال(وسط) صرخات تجار الخضراوات والدجاج المشويّ، ووسط سوق يحمل هيئةَ الأسواق المصريةِ بطريقة عامة-سوق «بيسي»-، يخرج لشراء الجريدة لوموند (الجريدة الفرنسية المسائية)، لأنها تصلُ إلى الأكشاك في ساعة استيقاظه ويبدأ «مواقفه» اليومية. وفي هذا السياق حيث كلُّ شيء ينزعُ (من النزوع) إلى أن يجعل منكَ سائحاً - «إنّ الأمر كريهٌ»-، إنّ هذه المنازل الحقيرة التي تشبه أكواخ الجنود هي الأماكنُ الوحيدةُ التي يُعْتَرَفُ فيها به كقاطن شرعيّ ومتجذّر. هو فيها «السيد ألبير» أو «السيد قصيري». من هذا المكان إلى مكان آخر، فإنّ المسارَ يمتلكُ دقّةَ شبه طقوسيّةٍ: «الشي دو لابابي» وصالون الشاي في «دالويو» وحديقة ليكسمبورغ ومقهى «فلور» ومن جديد غرف الفندق قبل تناول العشاء-مع أصدقائه أو وحيدا-«أنا، أتناول العشاء وحيداً في مقهى؟ هل تعتبرني شخصاً آخر؟ حينما أكون وحيداً، أذهبُ إلى مقهى «ليب».»

إنّ كسلَ ألبير قصيري، بالمعنى «الأوبلوموفي»، كان الكاتب هنري ميلر أحد الأوائل الذين فهموه. أما لورنس دوريل، وهو صديقهما المشترك الذي قضى مع قصيري سنوات الحرب في مصر، نبّهَهُ بوجود هذا الكاتب المصريّ الشاب المعتاد على الحياة الباريسية والذي يكتبُ باللغة الفرنسية(كتاباه الأولان صَدَرا بالعربية في القاهرة، أثناء الحرب، ثمّ بالفرنسية، في باريس، لدى الناشر الجزائري(الجزائر العاصمة) إدموند شارلو). وبعد أن افتتن هنري ميلر بأعمال ألبير قصيري، قام بتأمين صدور «الرجال المنسيين من طرف الإله» في الولايات المتحدة، وقام بهذه المناسبة بكتابة تكريم له في مجلة أمريكية في خريف ١٩٤٨. وكتب ميلر: «من بين الكُتّاب الأحياء، حسب علمي، لا يوجد أحدٌ قام بوصف وُجُود جماهير بشرية مُلْتَهَمَةٍ بطريقة أكثر إيلاماً ولا بطريقة لا شفاءَ منها. لقد وصلَ إلى أعماق الهاوية من اليأس والاذلال والاستسلام الذي لم يسجله لا غوركي ولا دوستويفسكي(...). وهذا ليس صرخة مبالغا فيها ولكنه تأكيد هادئٌ وحازم يشبه ظهوراً مفاجئاً لبُرعُم في الساعة الأكثر قتامة من الليل. (ينصح بقراءة العدد ٧ من مجلة «لويّ دو بوف» de boeuf LíOEil (يونيو ١٩٩٥) المكرّس لألبير قصيري).

وحين يلتقي ألبير قصيري قراءَهُ، ديريل وميلر وشارلو، فإنهم لا يقولون له إنّ رواياته جميلةٌ ولكن يقولون إنّها غيّرت حيواتهم. إن الذي يصبح موضوع أسئلة ليس قصة معينة ولكنه بالأحرى، موضوع وُجود ونوم وشمس ورائحة أسواقٍ، والخطى الفاترة في شوارع القاهرة ، والأوساخ الملتصقة في الجلد والمواخير والبؤس والسلام والعنف والسخرية والفكاهة. وإذا كانت توجد بعض الجرائم والسّرقات الصغيرة والحالات الميؤوس منها، فعلى الأقل ليس لجلب التعاطف وإنما لوضع الشرط الضروري لاسترجاع الوعي، وهنا أيضاً بكامل النزوع الأوبلوموفي.

لماذا الاشتغال حينما نستطيع ألا نشتغل؟ هذا السؤال، هو الشرق. إنه سؤال يطاردُ شخصيات «مؤامرة المشعوذين» و«طموح في الصحراء» (دار نشر غاليمار، سنة ١٩٨٤)، و«المتسوّلون المتكبّرون» أو «المتقاعسون في الهضبة الخصبية»، حيث يحتلّ النومُ، حدة ولـنفسه، مكان إحدى الشخصيات. ولا يحدث لهم، تقريباً شيءٌ سوى هذا الرفض للمشاركة في القَدَر الإجتماعيّ وانتفاضة «المتسوّلين» ضدّ الامتثالية وأشباه الثوريين أو المستبدّين الحقيقيين. «كلّ شيء هو غرورٌ، وغرور الغرور».، المتسولون والمشعوذون يمتلكون luddité الكنسيين، ومعاً يتآمرون من أجل حقيقة «الكسل»، الذي هو قبل كلّ شيء، بالنسبة لقصيري -سواء في شوارع القاهرة أو في حديقة لوكسمبورغ، من خلال النظر إلى السماء أو إلى الأشجار-«طريقة في التفكير»(التأمل).

إنّ سائق الترام أحمد صفاء، في «منزل الموت اليقين»، يعتبر التجسيد التفرّد به. لماذا التوقف، بطريقة بليدة، في المحطات المفروضة حينما نستطيع مواصلة طريقنا بحرية؟ ولأنه طرحَ السؤال بطريقة ظاهرة، فإنّ «أحمد صفاء» تمّ تسريحه ومنعه من ارتياد الترام، فَوَضَعَ عِلْمَهُ ومعارفه في خدمة جيرانه الأميين. في أحد المقاطع التي لا تُقاوَم، يقوم بكتابة رسالة لهم(لأنّ منزلهم تهدّم) إلى الحكومة. «الحكومة العزيزة»، هكذا يبدأ أحمد صفاء، ولكنه لحظة وضع الرسالة في البريد، يتردد. إنه لا يعرفُ العنوان. «هذا العنوان سيفضحُ كلَّ شيء. فلا أحد يعرف عنوانَ الحكومة، والحكومة، كما يقول «رشوان قاسم»، لا تملكُ عنواناً. لا أحد يعرف أين يسكنُ ولا أحد رآهُ أبداً. ومع ذلك فهو موجودٌ، يقول «عبد العال»، من سيعرفه أبدا؟ قال «أحمد صفاء». لسنا متأكدين من أي شيء في هذا العالَم.»

عن كِتَاب ألبير قصيري القادم، لا نعرفُ شيئاً. نعرف فقط أن عنوانه سيكون «لصوص صغار ولصوص كبار». قريباً جداً سيبلغ الرابعة والثمانين من عمره، والكاتبُ

أتمّ للتوّ، فقط، ما سيكون كتابهُ الثامن، وهذا الأمر عاديّ جداً: حين يكون ألبير قصيري بحضرة السيد قصيري فإنّ هذا اللقاء يأخذ وقتاً طويلاً. «لا ينقصني إلا القليل لأتمهُ حقيقةً، ولكنّي لستُ أملكُ الكثير من الحوافز. ما كان عليّ قوله، قالته منذ زمان. وكي تكون عندي فكرتان أو ثلاث أفكار عن العالَم، فأنا لستُ محتاجاً لثلاثين جزءاً. إنّ كتاباً ثامناً أعتبرهُ زيادةً خصوصاً وأنني أكتبُ، دائماً، نفس الكتاب. إنّ امتيازي هو استطاعتي إيقافَ رواية ما حينما أشاءُ. وعلى كلّ حالٍ أعرفُ أن الشخصيات تعودُ من جديد في الرواية القادمة تحت اسم جديد.» بوتيرة جملة كلَّ أسبوع، فإنّ النتيجة تستحقّ أن يُحتفَلَ بها، وعلى الأقل لدى ناشرين باريسيين وفيَّين: جُوويل لوسفيلد، الناشرة التي قامت (في البداية لدى أبيها، في دار نشر «أرض واسعة»، ثمّ في دار النشر الخاصّة بها) بنشر أعماله الكاملة، والذي سيكون من ضمنها رواية تنشر لأولّ مرة؛ وبوريس هوفمان، والذي يعتبر بدون شكٍّ المسؤول أو المثّل الأدبي في العالَم الذي يكرّس جزءاً غير بسيط من طاقته لتشجيع ترجمات قصيري في الخارج، دون أن يكون لديه أدنى حقٍّ على عمله ودون الإستفادة ولو بسنتيم واحد. بل إنّ بوريس له تعريفٌ صحيحٌ جداً لما يسميه بـ«سعادة العميل الأدبيّ»: إقناع ناشر بقراءة وشراء روايةٍ لألبير قصيري، مقابل لقمة خبز.

لقد تمت إعادة طباعة رواياته السبعة ثلاث مرّات على الأقل، بل خمس مرّات لدى ناشرين مختلفين-خصوصاً شارلو وب. ج. أوسوالد، والأرض الواسعة، ولافون، وجوويل لوسفيلد، أو أيضاً في مختارات «الآداب الجديدة» التي يديرها موريس نادو لدى «جوليار». إنّ الكاتب الذي وجدَ طريقة شرقية جداً في الحصول على بعض العوائد دون إعادة إنتاجه بطريقة مُفْرِطة يُصابُ، هو الآخر، بالدهشة: «كلّ مرة قام فيها ناشرون بإعادة طباعة أحد كُتُبي، لا يحصلون على ثروة، ولا أنا كذلك. فحاولوا أنتم أن تفهموا هذا الشيء، إنهم يكرّرون جرائمهم.»

ولكنه حينما يستذكرُ أباهُ، الذي علّمه عن طريق تقليده شبراً بشبر، فنّ الفراغ، فإنه يسترجعُ هيأته المغلوطة كأرستقراطيّ مُهان: «أُنْظُرْ إلى هاتين اليدين، إنهما لم تشتغلا منذ ألفي سنة. وحين كنا صغاراً في مصر، كان أمر أبي واضحاً: لا نقول أبداً «ربح المال» وإنما «العثور على المال». إذن فكنا نقترضُ من الناس: خالي، أبي أو أمي التي لم تكن تملك المال ولكن أساور من ذهب على طول ذراعها؛ ولأحياناً كانت تنزعُ واحدة منها وتعطيها لنا.»

ومثّل «جويس» الذي كانت أعمالهُ مسكونةً بـ«إيرلندا» بعد أن فارقها، فإن قصيري لم يكتب أبداً سوى عن مصر، التي لم يبدأ في العودة إليها سوى بعد سنة ١٩٨٥، بعد أربعين سنة من الغياب. ورغم أنّ لغة الكتابة، دون أن يدري لماذا، كانت الفرنسية في بداياته المبكرة، فإنه يظلُّ، قبل كلّ شيء، مصرياً، ويُشيرُ قائلاً: «ولحسن الحظّ، وإلاّ كنتُ سألتحق بالأكاديمية الفرنسية وكنتُ لن أحصُلَ على جائزة الفرانكفونية».

إنّ عالَمهُ هو ذاكرته عن الشوارع الشعبية ومقاهي ومواخير القاهرة، مثل الأشجار والمعادلات والأمثال. وليس ثمة من داعٍ للكتابة عن سان جيرمان دي بريي، فلقد عاش فيه كثيراً: سهرات مونتانا وتابو وجياكوميتي وفيان وكريكو وبلوندان وكينو وفيلار وصديقه المقرب جداً «صديقه في اصطياد الفتيات»، ألبير كامي. ومنذ بضعة أشهر فقدَ آخر أصدقائه الحميمين في الحيّ: مارشيللو مايستروياني وماركو فريري وخصوصا السيناريست ميشيل ميتراني (المؤلف، مع جون لبيب، للحوار المتلفز مع ألبير قصيري في ١٩٩٤) وهو شرقيّ مثله، وكذلك أعزب «كان يحبُّ النساء والكتب وليس كرة القدم أو كرة المضرب: لقد كُنّا متفقين»، والذي يقتسم معه، من الصباح إلى المساء، نفس المقاهي. «لا يوجدُ كثير من الناس. ولكن من الأفضل أن تكون وحيداً من أن تكون مصحوباً بطريقة سيئة. إنّ هذا ما كنتُ أقولهُ، دائماً، للفتيات حين يكنّ مصحوبات».

الشيخوخة، لدى ألبير قصيري نزوعٌ لنسيانها. والسبب: هو أنه منذ الطفولة لم يغير مهنتَهُ: القراءة والنظر. «الشيء الوحيد الذي أحسّ فيه بالمسؤولية هو ما أبصرهُ».

منذ زمن طويل، تزوّجَ(لسنة أو سنتين) مع الممثلة مونيك شوميت. وحين كانت في TNP (المسرح الوطني الشعبي) كان يرافقها في جولاتها. «كنتُ وزيرَ الفراغ والراحة. كان عليّ العثور على المطعم الجيّد وعلى الكباريه الجيد. إنّ النساء متْعِبات. أنا جدُّ طيب معهنّ بحيث أن طيبتي تُتْعِبُني».

الشارع يدعونا إلى الإنضباط. في حوانيت سوق «بيسي»، بدأ جمع الأقفاص. وكان قصيري يقذفهم بنظراتٍ متواطئة مثل ساعة على معصمه. لقد حانَ الوقتُ. وبالنسبة للصّ الرائع فانه أوان بداية الليل. وقبل أن ينصرف بمشيته المُفَكَّكة، وبرزانةٍ لا يُؤثّر فيها شيءٌ، أضاف أيضا هذه الكلمة الأخيرة: «في سان جيرمان، لم يعد أي شيء يتشابه. لقد ضاع كلُّ شيء، ولا أحد يكترثُ. سأقول لك سرّاً: أن تكون حيّاً وتفكر وتمشي فقط.. يا لها من روعة!»

حوار مع ألبير قصيري:

*** كل كتبك تقع أحداثها في بلدك الأصلي: مصر. غير أنك منذ ٤٥ سنة تقيم في باريس. ألا ترى في هذا تناقضاً؟**

– لا، لأني أعود كثيراً إلى مصر. كانت عندي عائلة هناك. من عائلتي الشخصية، الآن، لم يعُدْ يوجد أحد. أنا وحيدٌ. ولكنْ لي أيضاً أحفادٌ وحفيداتٌ وبنات الحفيدات، ولكن آخر إخواني ماتَ منذ سنة. بلغت من العمر، تقريباً، إحدى وثمانين سنة، وقد وُلِدْتُ في ٣ نوفمبر من سنة ١٩١٣.

*** هلْ تُحسُّكَ مصرياً أم فرنسياً؟**

– أنا أظلّ مصرياً دائماً. لي بلدٌ! لم آتِ إلى فرنسا كي أبحث عن جواز سفر أو عن شغل. ولكنّي كاتبٌ فرنسيّ. وقد حصلت على جائزة الفرانكفونية.

*** كيف تفسر لنا كونكَ ولدت في مصر وتكتب بالفرنسية؟**

– جاءني الأمر بشكل طبيعي، لأن الفرنسية كانت لغة المدرسة. وكلّ ما تعلمته، تعلمته باللغة الفرنسية. إنها محض صدفة: ففي صغري كنتُ في مدرسة فرنسية. إخواني كانوا في مدرسة يسوعية، وأنا كنتُ عند «الإخوان» les FrÈres de la Salle، ثم في الليسيه الفرنسي، وكنا نتكلم الفرنسية، ما عدا مع أمّي التي لم تتكلم سوى العربية ولم تكن تعرف الكتابة والقراءة. أما أبي فقد كان يقرأ الجريدة فقط، ولم يقرأ كتاباً أبداً. ولكن في هذه المرحلة، كان الذكاء هو الأدب والفلسفة، ولم يكن المينتيل! ولم أقرأ أبدا كتاب أطفال. وبعد أن تعلمت القراءة، كنتُ أقرأ الكتب الكلاسيكية لأنها كانت موجودة. لقد كان كبار إخوتي مثقفين وكنتُ أقرأ ما كانوا يقرأونه، لأن هذا كان في متناول يدي. ألا ترى أنه كان صدفة رائعة! لقد بدأتُ الكتابة في العاشرة من عمري: رواياتٍ من وحي الأفلام التي كنتُ أشاهدها.

*** هل كانت السينما تُلْهِمُكَ؟**

– نعم. لأني كنتُ أُرافقُ أمّي إلى سينما الحيّ، بالقرب من المنزل. بالنسبة لأمّي كان الأمرُ

مهماً جداً. لأنها لم تكن تستطيع أن تذهب للجلوس في مقهى، ولم يكن هذا من هوايتها ومزاجها. وكنتُ أفسّر وأترجمُ لها الرسوم مع نصوص الأفلام، التي كانت بالفرنسية. ألبير كامي في الكتاب الذي صدر بعد موته، حديثاً، يروي نفس الشيء تقريباً! لقد كنتُ صديقاً حميماً لهُ. لقد كان لنا نفس العمر، بفارق أربعة أيام. هو وُلد في ٧ نوفمبر من سنة ١٩١٣ وأنا وُلدتُ يوم ٣ نوفمبر.

*** ألم تُضايقك الكتابةُ بالفرنسية أبداً، بسبب ما كتبت؟**

- لا. لقد كان عليّ العثور على أسلوب. كي أسترجعَ الواقع المصري، لم أكن أستطيعُ تعابير باريسية أو فرنسية خالصة. لقد كان هذا هو عملي: تحويل الأجواء وبسيكولوجيا الشخصيات المصرية عن طريق الكتابة بالفرنسية. وحينما تقرأني، لا يأتيك انطباعٌ بأنّ كاتباً فرنسياً هو الذي كتب عن مصر.

*** هل سبق أن كتبتَ بالعربية؟**

- لا. لقد نسيتُ اللغتين الأخريين: العربية والإنجليزية. معَ من تتصوّرني أتحدث اللغة العربية في باريس! وحين أزور مصر، فإني أحتاج لبعض الأيام كي أجدَ اللغة. وخلال خمسين سنة لم أتحدث العربية إلا في مصر. وحين كان إخواني يأتون إلى باريس، كُنا نتحدث بالفرنسية. وفي مصر نفسها، أسماء الشوارع كانت بالفرنسية، وقد كان ثمة حضور فرنسي قويّ. وكثيرٌ من الوزراء(المصريين) تابعوا دراساتهم لدى اليسوعيين.

* ما هي طبيعة دراستك؟

- غير مهمة! أتيتُ إلى فرنسا لأتابع دراسات مزعومة، ولكني لم أقم بشيء.

* وهل قمتَ بشراء دبلوم، كما فعلت إحدى شخصياتك(تيمور في «مؤامرة المهرّجين»).

- لم أكن محتاجاً إلى هذا. لأني كنتُ أعتقد أني سأصبحُ كاتباً. وحينما أتيتُ إلى باريس قبل الحرب، كان سبق لي أن كتبتُ قصصاً قصيرة بالفرنسية في مجلات في القاهرة، حينما كان عمري ١٧ سنة و١٨ سنة. وهي القصص القصيرة التي تمّ تجميعها في مجموعة «الرجال المنسيون من الإله»، وحين ظهرَ الكتابُ خلال الحرب، كان قد نُشر بالفرنسية والعربية والإنجليزية، ووصل هكذا إلى إنجلترا وأمريكا والجزائر، حيث اكتشفهُ الناشر «إدموند شارلو». وهكذا وقّعتُ أوّلَ عقدٍ معه مباشرة بعد عودته إلى فرنسا بعد الحرب. لقد كان «شارلو» رجلاً طيباً ولهذا أفلس. هلْ تعرفُ، حينما نكون أُناساً طيبين وشرفاء، فإننا نُفْلِسُ.

* حينما رجعتَ إلى فرنسا في سنة ١٩٤٥، قرّرتَ أن تبقى فيها. لماذا؟

- بالنسبة لكاتبٍ يكتُبُ بالفرنسية، فمن الأفضل أن يعيش في فرنسا لأسباب عديدة لا أحتاج لسردها والإشارة إليها. ولكنها لم تكن كباريس اليومَ. باريس أمريكية التي كنتُ سأُغادرُها منذ زمن بعيدٍ، لو أنها كانت هكذا حينما وصلتُ إليها. أنا باقٍ فيها، الآن، لأنّه في سنّي سيّان عندي أن تعجبني أم لا تعجبني. إني لا أطلبُ شيئاً. ولكنّ باريس التي أعيش فيها الآن لم يعد لها أيّ علاقة بباريس التي عرفتُها، كلُّ مساء وكلُّ صباح في هذا الحيّ... لقد عرفت «المونبارناس» قبل الحرب وسان جيرمان دي بري بعد الحرب، وهما مرحلتا باريس الأكثر جمالاً. إذن فأنا لستُ نادماً على شيء! ثم أنتَ تعرفُ لماذا نحبُّ بلداً معيناً: نُحبُّه لمُثقفيه. إنّ ستوندال بالنسبة لي هو فرنسا، وفرنسا هي لويس-فيردناند سيلين، إنها كبار الكُتّاب.

* هل يوجد كتاب فرنسيون آخرون لهم أهميةٌ في نظَرك؟

- حينما وصلتُ إلى فرنسا، كان يوجدُ، فيها، عشرة أو خمسة عشر كاتباً. «جان جونيه» أو «جوليان كراك» هما من أواخر كبار الكُتّاب. في تلك الفترة كنتُ أنتظرُ صدور كتابٍ لِمُؤلف مّا بفارغ الصبر، وأشتري الكِتابَ يوم صدوره.

*** لقد كان بينكَ وبين جان جونيه قاسمٌ مشتركٌ وهو أنكَ، مثله، تُقيمُ في فندق. ولكنكَ، بخلاف جونيه، الذي كان يُغيّرُ كثيراً من الفنادق، تقيمُ دائما في نفس الفندق- في قلب حيّ سان جيرمان دي بري- منذ ٤٥ سنة.**

- إنه الحيّ الذي كنتُ ألهو وأمرح فيه. وكان يُوجد في شارعي متجرٌ يبيعُ الأكل والشرب، مما يُتيحُ تنظيم الحفلة إلى حدود الساعة الثانية صباحاً. ونفس الشيء ينطبق على السجائر. أما في المناطق الأخرى فالأمر كان سيكونُ مثل المنفى لأني لا أنام قبل الثانية أو الثالثة صباحاً(في السابق كان الخامسة أو السادسة صباحاً).

*** ولكن لماذا الإقامة في فندق؟ كنتَ تستطيعُ العثور على غرفة أو مكان لك!**

- لا. وتحديداً لأني لا أريد هذا. أخاف أن أمتلك. وإلاّ لكنتُ ثرياً! لقد تعرّفتُ على أكبر الرسّامين والنحاتين. وقد أعطوني بعض أعمالهم لأنهم كانوا يعرفون أني سوف أبيعها مباشرة في الغد. لا أحتفظ بأي شيء.

*** بماذا تعيشُ؟**

- بفضل نشر كُتُبي: فأنا تُرجمتُ إلى كلّ أوروبا، في بريطانيا، في أمريكا وفي مصر(ولكنّ في هذا الأخيرة لم تَعُدْ عليَّ الترجمة بشيء). إنّ الأمر غريبٌ جداً: أنا كاتبٌ مجهولٌ، ولكنّ كتبي يُعادُ طبعها لدى الكثير من الناشرين. وكذلك، اشتغلت في ميدان السينما أيضا: طُلِبَ مني أن أُعيدَ كتابةَ السيناريوهات، سيناريوهات لم تخرج إلى الضوء أبداً. ولقد اشتغلتُ، بطريقة خاصة، لأجل التلفزة الجزائرية، في بداية الاستقلال، حينما كان هناكَ مجتمع دولة. وعلى كلّ حال فحياتي بالمال أو عدمه، يداي في جيوبي! مادمت تستطيع أن تتمشّى... إن الشيء الوحيد، حقيقةً، الذي يمكنُ أن يحدثَ لكَ، هو المرضُ، لأنّ هذا لا علاقة له بالبشر. ولكنّ القمع الذي يُحاولُ الناس أن يُلحقوهُ بكَ بأفكارهم، فهذا شيءٌ فاقدٌ لأي قيمة. إنّ الشيء الوحيد الذي يستطيعُ يغيظني، هو عدم استطاعة استيقاظي وخروجي إلى الشارع. ما عدا هذا فلا شيء له تأثيرٌ عليّ.

*** إنه تغير جذري في حياتكَ لأنكَ آتٍ من عائلة ثريّة؟**

- ليست ثرية، ولكنها ميسورة على الأكثر. لأنّ كلمة «ثرية» تعني المليارات. كنا نعيشُ في ظروف جيدة. أبي كان مالكاً عقارياً. ولم يشتغلْ أبداً، ولا جدّي أيضا. ففي المشرق حين نملكُ ما نستطيعُ أن نعيش به، فإننا لا نشتغلُ. بينما هنا، حتى لو امتلكنا الملايين، فإننا نواصل العمل لامتلاك المزيد! أنتَ تعرفُ أننا-إخواني وأخواتي أو أنا- لم نقل أبداً «إننا سنربحُ مالاً»، ولكن كنا نقول «أين نعثرُ على المال؟». فكلمة «ربح» لم نتلفظْ بها أبداً. وحين كنا شباباً فإن «العثور» على المال كان يعني أن نستدين من أبينا، نستدين من أمّنا لأجل مجوهراتها، والتي كانت تعطينا إياها، لأنّ ما تملكهُ المرأة في مصر هو أساوِرُها.

*** ماذا يمثل الشرق بالنسبة إليك؟**

- الشرق هو الفلسفة. ففي الشرق يملك الناس الوقتَ للتفكير والتأمل، وأدنى متسوّل يمتلكُ فلسفة وحكمة لم يُسمَعْ بمثلهما، لأنه يرى العالم يمرُّ. إنّ الأمر سهلٌ جدا في بلد حارّ. إن المناخ أو الطقس يلعب دوراً كبيراً. إنه ليس كسلاً وإنما هو تفكيرٌ. ولهذا السبب لا أؤلف كتاباً كلَّ سنة، أبقى ستة أشهر دون أن أكتب كي أدعَ الأمورَ تَصِلُ. ألا نعملُ هو عملٌ داخلي. إنني أشتغلُ كلَّ الوقت. وحينما أكون جالساً في مقهى، وحيداً، والنادل يُحضرُ لي الجريدةَ لأنه يتصورني أحسّ بالملل، فأقول له «لا، أنا موجود في حضرة السيد قيصري!».

*** هل تكتبُ في المقهى؟**

- آه لا. أنتَ تخالني شخصاً آخر. إنني أكتبُ سطراً كلَّ أسبوع. وإذا كنتُ مرناً فإنه من الصعوبة أن تكتبَ، لأنك تعرفُ أنه سيئ. وأنا لا أصحح كتاباتي، لأني لستُ راضياً(سعيدا) أبداً بما أكتبُ. أفعل ما أستطيع، لكني لستُ سعيداً أبداً. أستطيع كتابة عشرين سطراً دفعة

واحدةً، ولكن بعد ذلك أحتاج لشهرين لتصحيحها. إنّ كلّ جملة هي موضوع تساؤل. ولا توجد جملٌ زائدة في كتبي. إنه عمل طويلٌ. وأنا لا أستطيع الكتابة سوى في غرفتي. وحين أكون في سفرٍ وأكون مقيماً في فندق مَا-لأني لا أذهب عند الأصدقاء- أستطيعُ فقط قراءة الجريدة، لأني لا أكون مرتاحاً. إنني أحتاجُ إلى عالمٍ خاصّ كي أكتبَ.

*** هل تتبعُ هدفاً ما في الكتابة؟**

- أنا لا أكتب روايات كي أسرد قصّة. القصة هي موجودةٌ، هنا، كي أستطيعَ قول ما أُفكرُ فيه، إذن فأنا كاتبٌ ولستُ روائياً. إنّ الشخصيات موجودة هنا كي أُعبرَ عن أفكاري، إنهم(أي الشخصيات) أُناسٌ تعرفت عليهم، ويفكرون مثلي حول العالَم وحول الحياة. يوجدُ كثيرٌ من الحبّ في كتبي، ولكنّ كتبي لا تحكي قصة حبٍّ بين رجل وامرأة، لأني لا أومنُ بهذه القصص. ولهذا السبب، أنا لا أذهب إلى السينما: كيف تريدني أن أهتمّ برجل يحبّ امرأةً وله بعض المشاكل معها، لأن المشاكل توجد دائما، وإلا فإن الفيلم سيتوقف. ولكن، لماذا؟ إذا كان أحدٌ لا يريدني، فحينها يكون الأمر مؤسفاً، ولكن لن يكون الخطأ خطئي، وداعا! إنّ الحياة طويلةٌ وتوجدُ ملايين من النساء!

*** هل تؤمنُ بالصداقة أكثر مما تؤمن بالحبّ؟**

- ولكن، لا! حينما أُحبّ امرأةً فأنا أُحبها لنفسها، لأنها إنسانة متميزة. ولكن هذا لا يعني أنها إذا ما تركتني فإنّي لن أُحبَّها! سأظلّ أحبها دائما. إنه حبٌّ لا يشبه، مطلقاً، الحب كما يتصوره الآخرون... أنا أُحبُّ كلَّ النساء. ولم تكن لي معهنّ أية مشكلة. إنهنّ يأتين ويذهبن، وأُخريات يصلن.

*** أنتَ صارمٌ إزاء النساء في كتبكَ!**

- ولكن ليس مع الشابات! حين كنتُ شاباً، إن جاز القول، كانت عندي جاذبية دائمة نحو نساء السادسة عشرة من العمر. بينما امرأة تبلغ العشرين من العمر، فكنتُ أراها عجوزاً!

*** لقد كتبتَ: «النساء لا يعرفن شيئاً».**

- لا، على العكس. سأقول لك إلى أي درجة أُحبُّ النساءَ: أنا لا أفهم كيف يستطعن تحمل الرجال، ثِقَلَهُمْ، ووقاحَتَهُمْ، سواء كانوا أُطَراً أم أطباء أم أي شيء! إنّ النساء ليس لديهنّ أيّ حظّ، لديهن حظ على ١٠٠٠٠، ٢٠٠٠٠ ليَجدن أحداً(من الرجال) يمتلكُ شيئاً. ألا ترى إلى أي حدّ أُحبُّ النساء!

*** ومع ذلك تُوجد، في كتبك، روابط صداقة قويّة جداً بين الرجال!**

- إنّ هذه الصداقة متصلة بفعل أنهم يُفكّرون في نفس الشيء. أنا لا أُعاشرُ إلاّ الناس الذين يُشبهونني، ما نسميهم، هنا، بالهامشيين.

*** لكن في «طموحٌ في الصحراء» إحدى الشخصيات «شعث»، الذي يخرج من السجن، يجد فكرة العيش من دون صديقه «سمنطر»، صديقه الدائم، فكرةً لا تُطاقُ: «إنّ العيش طليقاً دون إمكانية معاشرة صديق طفولته وشاهد كلّ انزياحات سيرته، هُوَ حرمانُهُ من كل مُتع الحريّة».**

- لأنهما وُلِدا هكذا، ولأنهما يشكلان جزءاً من نفس العِرق، وبالتالي لا يستطيعان أن يفترقا عن بعضهما البعض. وأنا أعيشُ مع أصدقائي نفس الشيء! انتبه، لقد توفي معظمهم. إننا لا نشيخُ بدون عقاب: إننا نرى رحيل الكثير من الناس! لقد عاشرتُ، دائما، أناساً يملكون تصوراً أصيلاً عن الحياة، ولا يتأثرون بالذي تحكيه الجرائد، ويعرفون جيدا القراءة بين السطور. إذن فهم سعداء. لقد كنتُ، دائماً، رجلاً سعيداً. وليست معي سوى بطاقة هويتي، التي هي بطاقة إقامتي. إنها البطاقة الوحيدة التي توجدُ في حافظة نُقودي: ليست عندي بطاقة بنكية ولا شيك. إن الحياة رائعةٌ، ولكن يجب معرفة كيف يمكن التخلص من كل ما يجلبُ السعادة، ولكن للأسف، يوجد بعض الأغبياء: يوجدُ أناسٌ يبكون في التليفزيون لأنهم ربحوا ٥٠٠٠ فرنك! أنا لا ألعب شيئا. إذا كنتُ في «الكوت-دازير» أفعل مثل كلّ الناس، أذهب إلى الكازينو، ولكن أدفع (الأموال)هنا: أنا لا أربح دون أن أفعل شيئاً. ثم إني أفعل هذا ليس لكي أربح وإنما لكي أَلْهُوَ، وعلى أي حال، أنا لا أملك ثروةً لخسرانها، فإنّ الأمر ليس خطيراً. ولكن هذه الألعاب التي يأتيها الناس كي يربحوا بعض الأشياء دون أن يصرفوا شيئاً(من المال) فأنا أجد هذا عاراً على البشرية.

*** حين تذهب إلى القاهرة، هل تجدُ، دائماً، الناس الذين استخدمتهم كشخصيات في كتبك؟**

- لا، انتهى الأمر، معظمهم توفي. زيادة على أني حين أذهب إلى مصر، أنزل في فندق «الميريديان»: إنه يقع في منطقة جيدة وسط النهر(النيل). وحين أستيقظُ في الصباح، في الساعة الثامنة (بينما أستيقظ هنا في الساعة عشرة زوالاً)، أنظر إلى القاهرة ومصر. زيادة على أني أتلقى دعواتٍ، دون انقطاع، في غالبيتها من أقارب. وإذا ما رفضتُ فإنهم سيعتبرونني متكبراً(أو أني أعتقد أنني مهم). وكذلك ألتقي بالكثير من الشباب الفرنسيين الذين اختاروا العيشَ هناكَ بعد أن كتبوا عن مؤلفاتي: أحدهم يشتغلُ أستاذا في الليسيه الفرنسي بعد أن حضّر أطروحة دكتوراه عن مؤلفاتي، وآخر يشتغل رساماً بعد أن نظمَ رُسُوماً متحركة انطلاقاً من كتابي: «متسولون ومتكبرون».

*** كيف دخلتَ في علاقة واتصال مع هؤلاء الناس الفقراء جدا، والذين تتحدث عنهم في رواياتك؟**

- كانوا أصدقائي، رسامين، كتاباً، وممثلين.

*** إذن فَهُمْ ليسوا متسوّلين حقيقةً، ولا رجالا عاديين؟**

- لا. كان لديهم، دائما، نشاطٌ يخرجهم من العادي. غير أنهم لم يكونوا مستقرين في الحياة. ولكنهم كانوا أناساً يمتلكون تعليماً وتربيةً.

*** ألا يوجد تطورٌ في كتبك: في أول مجموعة «الرجال المنسيون من طرف الإله» تُظهرُ الحاجة إلى نوع من التمرد، ثمّ تحولت الثوراتُ والصراعات المسلحة إلى «مؤامرات المهرجين..»!**

- في مجموعتي الأولى كانت شخصياتي تمثل الفقراء و العمال: لقد كانوا كنّاسين وحمّالين. وبالنسبة لهم لا توجدُ سوى ثورة الممكن. ولا يستطيعون تصور العالَم بطريقة أخرى. وفي كتبي التي تلت اكتشفتْ شخصياتي الدجل الذي يعيش فيه العالَم. والتمرد الوحيد الممكن هو السخرية: إنه ثيمة روايتي: «العنف والسخرية». وتوجدُ في داخله كلُّ أفكاري. هل تستطيع الإستماع إلى وزير دون أن ينتابكَ الضحك؟ وبالنسبة لي، لا شيء مما يقوله يمكن أن يهمني. ليست لي مهنة لأقوم بها ولا وظيفة للدفاع عنها.

*** هل عندك، مع ذلك، الإنطباع بأنّك كاتبٌ ملتزمٌ؟**

- لا، لم أكن عضواً في أيّ حزب، لسبب بسيطٍ وهو أني لا أُطاقُ ولو لخمس دقائق: فأنا غير قادر على العيش مع الناس. أنا أكرهُ الناس: حينما أذهب إلى حديقة لوكسمبورج (في باريس)، وتكونُ كراسي عديدة بجانبي، فإني أقوم بتشتيتها ووضعها بعيداً، كيلا يأتي أحد للجلوس بجانبي.

*** ولكنكَ تستطيع، مع ذلك، أن تلهو مع أناس؟**

- فقط مع أصدقائي، مع أُناسٍ يُشبهونني، وينظرون إلى الفتيات الجميلات مثلما أفعل...

*** والذين يشربون أيضا؟**

- لا، أنا لم أشرب أبداً. لأني لا أحبُّ النتائج المترتبة عن الكحول. أنا أُريدُ أن أبقى في صفاء، بينما السكارى أفسدوا عليّ دائماً سهرتي. القليل فقط من الناس الذين يستطيعون أن يشربوا وأن يتعاملوا كونتلمان.

*** هل تُدخّنُ، أيضاً، التبغ والحشيش؟**

– التبغ نعم. وأواصل التدخين رغم سرطان الحنجرة منذ ١٧ سنة. أمّا الحشيشُ، فَلاَ، قليلاً جداً وفي مصر وحدها منذ زمن بعيد: هلْ تعرف أنه في الرواية الأمريكية يُشربُ الويسكي، وفي الرواية الإنجليزية تُشربُ الجعَة، بينما في رواياتي فَيُدخَّنُ الحشيش!

*** هو، أي الحشيش، من مميزات مصر؟**

– إنّ ما يميّزُ هذا البلد، أيضاً وبدرجة أكبر هو السخرية. إن المصريين يُبدعون، كلّ يومٍ، نكتةً حول الواقع. والطفل الصغير الذي تُصادفُهُ في الشارع يحكي لكَ قصصاً مضحكة ورائعة. ولستُ محتاجاً لكي أُبدع! فمثلاً، لي صديقٌ أصغر سناً مني درس في باريس. وقضى ست سنوات سجناً في عصر عبد الناصر. ثمّ أصبح بعد ذلك وزيراً للتخطيط. وذات يومٍ، بينما كان جالساً في مكتبه، جاءَهُ المُحضِرُ يخبره بوجود شخص يُريد رؤيَتَهُ منذ الصباح: لقد كان الشرطيُّ الذي كان يُعذّبُهُ حينما كان في المستشفى. لقدْ فقدَ وظيفته منذ زمن، وجاء يطلب منه توفير عمل. وطبعاً أوجدَ له صديقي عملاً، لأنه حينما كان يعذّبُهُ كان يقوم، فقط، بعمله، ولهذا لم يكن لصديقي أن يلومه! إن المصريين شعبٌ مُسالِمٌ.

*** ألا يوجدُ عندكَ، في بعض كتبك، تكهُّنٌ بالأحداث: في «طموحٌ في الصحراء» الذي صدر سنة ١٩٨٤، يتولد لدينا الإنطباعُ بأنّكَ تصفُ حرب الخليج؟**

– نعم، هذا صحيح، ومن المؤسف أنه لم يُكتشف هذا أثناء حرب الخليج.

*** غير أنّكَ تتحدث عن الشرق دون أن تتناول مشكل الدين.**

– إنّ الدينَ هو شيءٌ حميميٌّ، ولا علاقة له بشُغْلي أنا، ولا بما أستطيعُ قولهُ في كِتَابٍ مَا. إنّ الدِّينَ لا يهمني. وكلّ واحد حرٌّ في أن يؤمن أولا يُؤمن. إنّ ما أتحدث عنه أنا هو الحياة: أريدُ أن أُبيِّنَ أن طموحَ الحياة كافٍ، ولا يُساويه أيُّ طموحٍ لَخر.

عن مجلة «ماجازين ليتيرير» (المجلة الأدبية) عدد ٣٢٥. بتاريخ أكتوبر ١٩٩٤ أجرت الحوار: «ألْبيت أرميل»

* * *

ترجمة الفصل الثاني من رواية قصيري الأخيرة: «ألوان الدناءة»

أنزلت سيارة الأجرة أسامة بالقرب من حيّ السيدة زينب. لقد وُلِد أسامة في هذا الحي الشعبي وعاش فيه مراهَقَتَهُ، ولهذا لم يَلِقْ لهُ، بسبب خجل عادي، أن يُظهر نفسه وهو خارج من سيارة الأجرة أمام الجمهور الذي عرفهُ حينما كان يلبسُ ثياباً رثّة ويمشي حافي القدمين. وفي الحقيقة فإنّ الرجل الشاب لم يكن يدور بهذه التجمع القَذِر إلاَّ ليزور والدَهُ، العامل القديم الذي أصبح أعمى بعد أن تلقّى ضربةً من هراوة أثخنت رأسه، من شرطيٍّ خلال مظاهرة ضدّ الزيادة في أسعار المواد الغذائية، الأساسية والضرورية لبقاء كلّ المواطنين، تقريباً، على قيد الحياة. لقد حدث هذا قبل ثورة العسكر، ومنذ ذلك الوقت وهو يعيشُ حياةً منعزلة في مسكن في الطابق الأول من منزل مُرَقَّع وباقٍ واقفاً بفضل تعويذات ساكنيه المتكررة. ودون أن يتلفظ بأدنى شكوى وتذمر ولا أقل لعنة على المسؤولين عن عاهته، فإنّ «مُعز» العجوز يقضي أياماً هادئةً، فالثورة قوّت وعززت فيه الإقتناع بأنّ تضحيَتَهُ ساهمت، على الأقل، في إرساء مجتمع أكثر عدلاً تجاه العمال. إنّ عماهُ حرمَهُ من الإطلاع على ما آلت إليه هذه الثورة، و«أسامة» الذي يملك، هو، عينين كي يرى، يمتنع عن إخباره، غير راغبٍ في تيئيس العجوز بخصوص انقلابٍ منسي منذ زمن طويل.

لقد كان الجمهورُ أكثر تشتُّتاً منه في شوارع المركز الواسعة، لأنّ الحيّ لا يُغْري قطُّ بالتجوّل. وبدلاً من الواجهات الزجاجية التي تثيرُ الشهيةَ بمحتواها وطابعها المُزهِر، فإننا لا نرى هناكَ سوى دكاكين الصُنّاع وبائعي الخضار ومطاعم الفول وبعض أصناف التجارة المماثلة من النوع الرثّ. كثيرٌ من الناجين من العمل يسترخون على الأرصفة الظليلة للمقاهي على طريقة أصحاب الإيرادات الأغنياء الذين لا يكترثون للزمن ولا لغلاء الأثمان. تأوهات الحبّ لمغنية تنبعث من العديد من أجهزة الراديو في وقت واحد تُغرِقُ بأصواتها المثيرة للشهوانية فوضى الشارع الصاخبة. تلقى «أسامة» إثر مروره تحيات وسلام الكثير من التجار الذين كانوا يتعجبون من نضارة وجهه ومن وفرة هندامه، وكان يرد على تحياتهم وتهانيهم بتواضع عذب. كلُّ الناس في الحيّ، وخصوصا في الشارع الذي يسكن فيه والِدُهُ، كانوا على اطلاع على نجاحه في الأعمال، ولم يكونوا يبخلون بتهنئته على هذا النجاح في كل مناسبة. لقد وصل، مُشبَعاً بالكلمات التقريظية، إلى المنزل ذي المستقبل المجهول والذي يبدو أنه لم يتغيّر منذ آخر زيارة. توقف وفحصَ، بمنظر من يحتضرُ إزاء ضريحه القائم، الواجهة المُسْنَدَة بروافد(ج. رافدة) وخشبات، تبدو هي الأخرى جد مُخَرَّبَة كالحيطان الذي يُفْتَرَضُ أن تدعمها. لقد كان «أسامة» مُخاطراً ولكن ليس إلى درجة الموت بالطيش، وخصوصا بالفضيحة التي ستأتي بعد موته من نبش جثمانه من تحت الأنقاض، والذي سيتمّ ضمه مع باقي الجثث ذات القيمة الرديئة. لقد كان انتهاكاً لذكائه. ورغم أنه تضرّع لأبيه كي يغادر هذا المنزل لمنزل آخر أكثر تماسكاً، فإن العجوز «مُعز» رفض بإصرار مغادرة المكان بحجة أنّ كُلَّ الأمكنة الأخرى ستكون بالنسبة إليه نفسَ الليل المُظلم. إنّ عدم رؤيته مُقَدِّماتِ كارثةٍ قادمةٍ تبرّر بالنسبة إليه إصرارَهُ على عدم أخذها بعين الإعتبار. وقد فهم منها «أسامة» أن العمى يكون امتيازاً في بعض الحالات. فدعا السماءَ إلى حماية هذا التوازن الخطير للمنزل طيلة فترة زيارته، ثمّ تجاوزَ الكُنّة وصعد الأدراج بخطى حذرة وهو يُمسكُ بتنفّسه خوفاً من أن يُساعدَ نَفَسُهُ انهياراً سابقاً لأوانه. ومن حسن الحظ لم يكن هناك سوى طابق واحد لعبوره، فوصل بسرعة كبيرة أمام باب المنزل الأبوي. ولم يكن هذا الباب مغلقاً، أبداً، بالمفتاح. فَتَحَهُ «أسامة بحذرٍ وولج داخل الغرفة المُهيَّأة كقاعة أساسية تُحيلُ إلى غرفة موظّف شريف متقاعد.

كان العجوز «مُعز» جالساً مقابل النافذة المفتوحة على مُتكأ من المخمل الأحمر ومن الخشب المُذهَّب، ووجهه مشغولٌ بضجيج الشارع الذي لا يتوقّف والذي بدا أنه الرابطة الوحيدة التي مازالت تربطه مع الرجال. لقد كانَت وقفة جسده المليئة بالنبل إذا أُضيفَت إليها فخامةُ الكرسيّ الذي يحتله تساعدُ على تخيل ملِكٍ مخلوع لم يأخذ معه في منفاه سوى عرشه، رمز سلطته الضائعة. ولم يُغَيِّر تَطَفُّل «أسامة» في الغرفة في شيء تعبير بهجته في الإستماع إلى الضجيج المتنافر للتجار ودعوات التجار المتنقلّين المزينة بالصور والمجازات. سأل دون أن يستدير:

– هل أنتِ، يا زكية؟

– ليس إلاّ أنا يا أبتاه.

أدار الأعمى وجهَهُ نحو ابنه وثبَّتَهُ بحدّة منْ يبحث عن سبيله وسط الظلام الكثيف، مثلما لو كان يُحاولُ أن يُمَيِّزَ فيه بين علامات الفرَح والحزن. لقد حافظت عيناهُ على طابعهما العادي، لأنّ العَصَب البصري وحدهُ أُصيبَ أثناء ضربة الهراوة الشهيرة. ورغم هذا فإنّ العجوز «مُعَز» اكتسب خلال سنوات طويلة هذا القناع من الصرامة ومن الحكمة العميقة التي نلحظها لدى العميان في محاجرهم العميقة والتي تَفْتِنُ معظم البُصَرَاء بطريقة مُقْلِقَة. وتساءل «أسامة» حول ما إذا كان العمى يُحوّلُ الإنسان أكثر عمقاً أو ما إذا كان إحساسُهُ ليس إلاّ نوعاً من التَّطَيُّر الأبله. ولم يكن قد توصّل أبداً إلى تحليل هذه الظاهرة.

– أهلاً بك يا ولدي. لقد كنتُ أُفَكِّرُ في حَسَنات الثورة. لديّ الإحساس بوجود كثير من الحركة وكثير من النشاط في الحيّ. أسمعُ أناساً يضحكون ويتنادون بفكاهة كما لو

أن الحياة أصبحت بالنسبة إليهم شيئاً رائعاً. إنّي مرتاحٌ، يوماً بعد يوم، من ملاحظة أنّ السعادة ليست من خاصيّة الأقوياء.

جلس «أسامة» على كرسي بالقرب من أبيه وألقى نظرةً خائبةً من خلال النافذة. لقد كان العجوز على حقّ. ولكنّ الذي بدا له كما لو أنه هيجان سببته الثورة لم يكن في الواقع سوى نتيجة زيادة سكانية لا تُقاوَم. لقد نسي، بدون شكّ، بأنّ مُواطنيه احتفظوا دائماً بحسّ الفُكاهة خارج كل الاعتبارات الأيديولوجية. لقد قيل إنّ ضربة الهراوة لم تذهبْ فقط ببَصره وإنما عَتَّمتْ ذاكرتَهُ تعتيماً. وكعادته تَجَنَّبَ «أسامة» كلَّ حديثٍ حول أفضال ثورةٍ لم توجد إلاّ في عقل أبيه. ورأى من الصواب تحويل الحديث نحو موضوع أكثر سوقيةً واستفسر عن غياب هذه الدميمة «زكية»، الخادمة، التي كانت لا تكترث بأحد في ساعات عملها.

- هل لم تأتِ زكية بعدُ؟

- لن تتأخر في المجيء. إنها امرأة شريفةٌ وتهتمّ بي بكثير من الإنسانية.

كان على «أسامة» أن يعترفَ بأن الغرفةَ نظيفة، وأن المفروشات مُلَمَّعة وأن الثوب الذي على جسم أبيه مغسولٌ بعناية وتمّ تمريرهُ تحت المكواة. ولكنّ هذا لا يمنعُ من اتهام المرأة الشريفة بامتلاك نوايا زوجيّة تجاه المعتوه. وبسبب كل الأموال التي يعطيها للمرأة للعناية بالعجوز فإنها تعتقد، دون شك، أنه مصرفيٌّ أو مزوّر للنقود. وكانت أيضاً قدْ تلبست بصورةِ عانسةٍ لا امرأةٍ مُطلّقة، بشكل متتابع، من طرف كلّ الأزواج التي استطاعت خداعَهم بالإستعانة بالتعزيم. إنّ تخيل فكرة تحوّلها إلى رابّة (زوجة أبيه)، كان بغيضاً جدا بحيثُ حذّرَ أباهُ من كيدِ هذه الأنثى التي ستفرحُ كثيراً بالزواج، أخيراً، بأعمى.

- لا تَخذْ عليها سوى حاجة واحدة. إنها دميمة حقّاً.

- أنا لا تهمني دمامتها. إنّ جمالَها أيضاً لا أكترث به. أنتَ تنسى يا ولدي أنني أعمى.

هذا التذكيرُ بالشيء البدَهيّ دفعَ «أسامة» إلى شُرودٍ مليءٍ بأفكار عامة ومُرّة. لقد كانت تنتابهُ بعض لحظاتٍ من عدم الانتباه ومن الطيش تجاه عاهة أبيه. ولكن أنْ يتصور أن أباهُ يستطيعُ أن يهتمّ بسِماتِ الخادمة الفاتنة أو المشوهة، فإنّ ثمة ما يدعو للقلق. فكّر في التخلص من هفوته وذلك بالانصراف دون أن ينتظر موضوع زيارته.

- سامحني يا أبي، لأني لم آتِ قبل اليوم. لقد تراكمت عليّ الأعمال. واليومَ، أيضاً، اضطررتُ للنقاش لساعات مع صاحب مشروع عقاري، وهو رجلٌ له أهمية على الصعيد الوطني، وصعبٌ جدا في المفاوضات. يتعلّق الأمرُ بطلبية ضخمة من الإسمنت. ولقد انتهيتُ بعقد الصفقة. وكذلك أحضرتُ لكَ بعضَ الأموال.

أخرج «أسامة» محفظة نقوده المصنوعة من جلد التمساح والتي اختلسها من صاحب المشروع العقاري، وسحبَ منها بعض الأوراق المالية من فئة عشرة جنيهات ووضعها على ركبتي أبيه بكثير من التضايُق، وكأنّ هذا الأخير يستطيعُ أن يتنبأ بمصدرها. وكان لديه، أحيانا، الإنطباع بأنّ الأعمى لم يكن مخدوعاً من نجاحه الإجتماعيّ، وخلال ثوانٍ رصدَ وجه أبيه متخيلاً التقاط ابتسامة مُغرية منه. ولكنّ الوجه الشاحب المتقشف، والمُشرِق بالشقاء، لم يُوحِ بأدنى علامة من التواطؤ. وبعد أن لَحسّ بالثقة حول هذه النقطة وبواجبه الذي أتمّه على أكمل وجه بخصوص أبيه، ولكنْ تبقّى لهُ، أيضاً، إقناع العجوز بمغادرة منزل الموت اليقين قبل أن يفوت الأوان. وموضوع الحديث، الذي كان يُعيدهُ في كلّ زياراته، كان له الفضل في تخفيف فَزَعِهِ على أمل انتقال قريب. لقد أصبح صعباً عليه، شيئا فشيئاً، أن يُغامرَ في هذا الفخّ، من الهياكل والحجارة الفاسدة، المتأهّب لابتلاعه في أقل هزة أرضية.

- يجبُ أن أتحدث إليكَ يا أبتاه.

- أنا مُصغ إليكَ يا ولدي. هل لديكَ مشاكل؟

- مشاكل كبيرة. أنا قلقٌ على أمنكَ. إنه أمرٌ مستعجلٌ أن تغادر هذا المكان. إنه يستطيع أن يهوي في أيّة لحظة، فقط عن طريق مرور كرّوسة مثقلة جداً أو بسبب التظلمات والإشتكاءات المستمرة لنمّامة وهي تشتمُ نسلها وذريّتها. أترجّاكَ أن تثق فيّ.

رفعَ العجوزُ «مُعَز» يدهُ كما لو أنه يُثبّتُ المنزل وليتلافى مصيبة مُحابيّة.

- إننا بين يدي الله، يا ولدي. ولا نستطيع شيئاً دون إرادته. إذا كانَ هذا المنزل سينهارُ ذات يوم، فسيفعله بمشيئته وحدها. وبالنسبة لي، وكما قُلتُ لكَ، لا أريدُ أن أرحل من هذا الحيّ. هنا سأواصل العيش حتى لحظة موتي. فأنا لا أريدُ أن أموت في الخارج.

- ولكنّ الأمر لا يتعلّق بالذهاب إلى الخارج. ولكني أقترحُ، فقط، أن تقطنَ في منزل قمين بالصمود لبعض السنين للإنهيار. ويمكننا أن نجد هذا النوع من المنازل في هذا الحيّ. وسأتكفّلُ أنا بكلّ مشاكل الرحيل. وهكذا لن يكون لي أن أقلقَ على حالتكَ حينما أتصدّى لأعمالٍ ذات أهمية كبيرة للبلد. هل تُريدُ أن تَضُرّ البلدَ بعنادكَ؟

- إذا أخطأتُ في حقّ البلد، فليسامحني بلدي. ولكن ليس عليكَ أن تتعذّبَ من أجلي. فأنا في نهاية حياتي، ولا تهمّ طريقة رحيلي. وبهذا الصدد، لي خدمة أرجو أن أطلبها منكَ. أرجو أن تشتري لي بعض الكراسي، ربما عشرة كراسي. كُنْ طيباً حتى تفكر في هذه المسألة. الأمر ليس مُستعجلاً ولكن من الأفضل أن نستبقه، أعتمدُ عليكَ، أنتَ ابن بارّ.

- لَبِثَ «أسامة» مذهولاً بعض الثواني، وتساءل في نفسه إن كان أبوهُ يهذي أم أنّ له النية في تنظيم حفلة لتخليد ذكرى الثورة. لم يجرؤ أن يسأله خوفاً من أن يسمعهُ يوكِلُ إليه مشروعا من هذا النوع. من الأكيد أن المنزل لن يصمد طويلاً إذا هجمَ عليه جمهورٌ من المدعوين. ولكن أي مدعوين؟ وأبوه لا يقيم علاقات سوى مع «زكية» الخادمة. ألا يمكن أن تكونَ قد وصلت إلى غايتها، وبالتالي فالعجوزُ يفكر في تأثيث المنزل بفخامة احتياطاً لزواجه؟ هذا الافتراضُ أقلقَ «أسامة» كثيراً فصرخَ، وكأنه في كابوس:

- الكراسي! لماذا تحتاج عشرة كراسي؟

- أفكر في الناس الذي سيأتون يوم دفني. لا يجب أن يبقوا واقفين. سيكون نقصاً في اللياقة.

- وأي ناس، يا أبتاه، هل تعرف كثيراً من الناس؟

- سيكونُ رفاقي القدامى في المصنع. أنا متأكّدٌ أنهم لم ينسوا بأنه من خلال نضالنا المشترك تلقيتُ هذه الضربة التي أخذت منّي الرؤية/البصر. وربما، أيضا، سترسلُ الحكومةُ الثوريةُ واحداً من وُزرائها. وبالنسبة لهذا الأخير سيكونُ له هذا الكرسي/المتكأ الذي وهبتني إياه، والذي سيكونُ فارغاً وقت موتي. ويستطيع أن يجلس عليه دون أن يُحسّ بالاغتراب. ألا ترى أنني فكّرت في كلّ شيء كي تمرّ عملية دفني في احتشام وكرامة.

أوشكَ «أسامة» أن يُغرق في الضحك، وهو يتخيّلُ عضواً في الحكومة جالساً على هذا الكرسيّ المغطى بالمخمل الأحمر والمصنوع من الخشب المُذَهّب، مثل كرسيه في المكتب الوزاري. ولكنه امتلأ إشفاقاً على لا شعورية الأعمى، فقَمَعَ مَرحَهُ. وهكذا فالعجوزُ «مُعَز» وبعد سنوات طويلة، مازال يعتقد أيضا أن رفاقَهُ القدامى في المصنع مازالوا يتذكّرون شجاعَتَهُ خلال التظاهرة، ومازال يعتقد أن الحكومة تعتبره مثل شهيد القمع الملكي. إنّ اعتقاداً مماثلاً في سَيرِ الناس يفرضُ الاحترام العائد لمخلوقٍ مُصابٍ بالاغتراب.

قال «أسامة»:

- بالتأكيد. وأكيدٌ أيضاً أنّ الحكومة تَدِينُ لكَ، على الأقلّ، بميدالية نظيرَ موقفكَ الخالد تحت حكم الملكية. سأتحدث عن هذا الواحد من أصدقائي يحتلّ مرتبة كبيرة في الإدارة. ثمّ إنّ التوسيم لن يكلّفهم شيئاً وسيغسلون أخيراً عَارَهُمْ بسببِ تجاهلهم الطويل لكَ.

لقد كان «أسامة» مُصمّماً بنفسه على شراء ميدالية لأبيه، ولكنّ العجوزَ هزّ رأسَهُ علامة على الرفض، ووجههُ الذي يكون عادةً هادئاً تقلّص تحت تأثير مقتٍ كبيرٍ للتشريفات.

– لا أريدُ ميداليات. أشكر الله على أن أعطاني ابناً مثلكَ. وإذا كانوا يُشرِّفونني في هذا الحيّ فهذا عائدٌ إلى نجاحكَ في الأعمال. وإذا كانت الحكومة عازمةً على منح ميداليةٍ لأحدٍ ما، فستكون لكَ أنتَ يا بنيّ. سأكون مرتاحاً، وأنا أعلمُ بأن السلطة الثورية تُعلِّقُ أهميةً على مواهبكَ.

كانت فكرةُ تكريم الحكومة لأسامة مقابل مواهبه فكرةً ساميةً، قيَّمها «أسامة» على أنها قمّةُ السخرية. أكيدٌ أن كلَّ حكومات العالَم لا تبخلُ في توزيع الجوائز والميداليات التشريفية على القيم/المهارات الكبرى التي تُساندُ سُلطتها، ولكن من غير المُحتمل أن يفكروا في منح واحدة من هذه الأشياء غير ذات قيمة لِلصٍّ متواضع يعيشُ على هامش عصره. وعلى كلِّ حال فإنّ استثناءَهُ من الأفضال الحكومية لن يمنعَ «أسامة» من أن يمنحَ نفسَهُ التَّهاني كُلَّ مرّةٍ ينتقِصُ فيها، بفضل مواهبه في الإنتشال، من أرباح مغشوشة لواحدٍ من بنات أوى، سواء تمّ تشريفها أم لا. بقي صامتاً لِلحظات، منتشياً في دلخله، وكان دائما تحت تأثير هذه المحادثة المُضحِكة والجذّابة مع أبيه. هذا الأخير نَسَبَ هذا الصمتَ لِلحزن الذي يحسّ به ابنه أمام رفضه الانتقال من هذا المنزل الذي ظهر عليه فعلُ الزمن بالتأكيد. ولكنه مُؤْمِنٌ بالبقاء بفضل إيمان ساكنيه. وقال برنّة الرجل الحكيم والواثق من العناية الإلهية:

– إنّ هذا المنزل، يا ولدي، تمّ بناؤهُ منذ أكثر من مائة سنة، ولماذا سَيَنْهارُ الآن؟ ومعظمُ منازل الحيّ، هي أيضاً، أكثر قِدَماً. ثمّ إنه يوجدُ قاطنون آخرون لا يملكون أيّ مكانٍ يلتجئون إليه. فهل سأكونُ أنا الوحيد الذي يفرُّ من هذا الخراب؟ إذا أرادت السماءُ فإني سأُشاطِرُ جيراني نفسَ المصير.

كان «أسامة» يعرفُ أنّ أباهُ رحيمٌ إزاء الآخرين. ولكنّ نيّتَهُ في أن يُضَحّي بنفسه مع كلّ القاطنين تتجاوزُ الرحمة العادية، إنها تكشفُ كبرياءً مُظْلِماً، وآخِرَ تحدٍّ لِلظُّلْم. اهتزَّ الرجل الشابُ كما لو أنه لمح امرأةً عزيزة وعارية في ناحية مُقفِرَة. لم يكن العجوز «مُعَن» قد خسر كلَّ شيء، كان يحتفظُ في لياليه الأبدية بِتَرَفِ الفقير الوحيدِ، هذه الكرامة التي قذفت به في الماضي إلى الصراع ضد القمع. غير أنّ الكبرياء المطمور مثل كنزٍ تحت القَسَمات اللّيِّنة لِعجوزٍ على حدود حياته، لن يخدمه في الحاضر، إلاّ على تحدّي الخراب الطبيعي المُسَجَّل منذ الأزل في حيطان المنزل القديم. كلّ هذا كان مؤلِماً جداً ولكنّ «أسامة» لم يُحِسّ بأدنى جاذبية نحو هذا النمط من الانتحار الجماعيّ والديموقراطي. لقد وصلت زيارتُهُ إلى نهاية الوقت الضروري لأدب احترام الزيارة، وكان يستعدُّ للانصراف حينما سمعَ طَرْقاً مُفزِعاً على الباب. وكان هذا الطَّرْقُ يرنُّ في أذني «أسامة» مُشابِهاً لِصرير حادّ، يُمَهِّد السبيل لانهيار المنزل. فقفزَ من كرسيِّه وأراد الوُثوبَ ليحملَ أباهُ إلى الشارع، حينما حَدَّ دُخولُ «زكيّة» من اندفاعه. وهذه المرأة، التي لم تتورع عن هدم الباب لإعلان قدومها، كانت في الأربعين من عمرها، ذات أشكال عملاقة ولابسة هنداماً مُضحِكاً من هذا القبح المُخيف الذي يُذَكِّرُ بِوُجوه المُعذَّبين الذين يحترقون في لهيب الجحيم. إنّ خشونة تصرفاتها وهَوَسَهَا بالتعامل العنيف مع الأشياء التي تزعمُ بتواجُدِها أمام طريقها، كانَ المُساعِدَ المثاليَّ للخطر الذي كان يحوم حول المنزل. إنّ امرأة هكذا، تستطيعُ، وبحركة واحدةٍ عنيفة، هز قلعةٍ. ومن غير المفيد القول إنّ حضورَهَا في الغرفة لا يتنبأُ بشيءٍ خيْرٍ لأمن «أسامة»، وإنّ حضورَهَا يقوّي من رغبته في مغادرة سريعة جداً لمكانٍ أصبح، فجأةً، كارثياً.

في البداية ذهبت «زكية» لوضع كيسٍ من المواد الغذائية في ركن من المطبخ، ثمّ استدارت نحو «أسامة» وقالت متعجبةً بصوتٍ قويٍّ ذي نبرات رجوليّة:

– ها هوَ أجمل وأمجدُ الأمراء! فليحفظ اللهُ جنابكُمْ.

اندفعت نحو «أسامة» مثل غولةٍ متعطّشة للدم واحتوت يدَهُ كي تقبِّلَها. ولكن الرجل الشاب سحبَ بعجل يدَهُ وتراجَعَ، مُرتعباً من هذا المسّ الفظيع. وقال:

–حسناً، مادُمتِ هُنا، فأنا أستطيعُ أن أنصرفَ. فلديّ كثير من الشغل اليومَ. اهتمّي بأبي وإلاّ قطعتُ حنجرتَكِ.

وبمجرّد أن خرج إلى الشارع، أحسّ «أسامة» بنفس أعراض الفَرَح مثل محكوم بالإعدام يتلقّى العفو في آخر لحظة. أسرع الخطوَ راغباً في الإبتعاد، أبعد مكان ممكن، من المنزل الذي تعرَّض لِكارثةٍ. وأخيراً تحرَّرَ من خوفه من التعرضّ لنفس مصير القاطنين في العمارة التي شيَّدَها وكيل العمارات الحقيرُ، واستعادَ مَرَحَهُ وفُكاهَتَهُ ولاذعيّتَهُ حين التقى بالجمهور الذي يعيشُ في هذا الحيّ الشعبي المفتوح لكلّ المعجزات. إنّ أخلاقهُ تمنعهُ من ممارسة مهنته مع البؤساء، وفكّر خصوصاً في الرسالة التي سيُساهِمُ نَشْرُهَا على الملأ في القضاء، بطريقة جليّة، على سُمْعَةِ المُرسَل إليه التي كانت متضرِّرة كثيراً في السابق وكذلك على السُمعَة القيّمة جداً لِلمتواطئ معهُ–أخُ الوزير– الذي يجهلُهُ الجمهورُ في الوقت الحاضر. ومعَ فَرَحِهِ بامتلاك مثل هذا الدليل ضدّ أخ عُضْوٍ بارزٍ في الحكومة، فإنه بقيَ يائساً من عدم قدرته على استخدامه. وهكذا أصبحَ بقرار إلهيّ حافِظاً لهذه الفضيحة ذات المُستوى الوزاريّ، وأحسّ بضرورةِ تشجيع إذاعتها ونشرها في كلّ البلد بل وحتّى وراء الحدود، بهدف تلهية شعوب أخرى أقلّ اطلاعاً على جرائم وشُرور مسؤوليه. ولكن كيف يمكن القيام بتحريك مشروع طَمُوح كهذا؟ إنّ اقتراح الرسالة على جريدة أمرٌ سهلٌ ولكنه يتضمّنُ خطراً أكيداً على شخصه. وسيكون من الغباء أن يَحْضُرَ، مع هذه القنبلة، إلى بعض رؤساء تحرير جُبناء وخائفين بطبيعتهم من فَقْدِ وظائفهم. وكُلُّ الجرائد خاضعة لسلطة المال، وهذا سينتهي بِسترِ كُلّ القضية، زيادةً عن تلفيق اتهام ضِدَّهُ من طرف قُضاةٍ طيِّعين ومشبوهين، وقريبين من اللصوص الكبار. إنّ حذَرَ «أسامة» الفطري تجاه كلّ الطبقات الاجتماعية أرغمته على البحث عن مُعادَلَة لم تُجَرَّبْ بعدُ والتي ستسمحُ لهُ بالبقاء في السرّيّة المطلقة. وبعد أن فكّرَ، عبثاً، في كلّ أنواع الوسائل، فهمَ أنه لن يتوصّلَ إلى شيءٍ وحدهُ، وبأنه يحتاجُ إلى اقتسام هذا السرّ الذي غدا مع تواصل الساعات ثقيلَ التحمُّل مع أحد الناس. ولكن ليس مع أي واحد منهم، مع واحد يمتلكُ عقلاً متحرِّراً من الأشياء الطارئة، دون زوجة ولا ولد، ولا يملكُ أيُّ وظيفة يخاف فقدانها. لم يكن يعرفُ أحداً يستجيبُ لهذه الأوصاف الشاملة، بعيداً عن عالَم اللصوص، وسِفلة القوم الذين لا يكترثون للسياسة ويُفضّلون، عن مبدأ، ظُلُمات السرّيّة على شُموس الشُّهْرة الفاسدة. مُتأثِّراً بهاجس غبيّ، قام بتفحّص وجوه الناس الذين كانوا حوله، مُحاولاً إخراج هذا العبقريّ المجهول الذي سيعرفُ كيف يسدي له النصحَ مِنْ مَخْدَعِهِ، في هذا العجيج من الكائنات المُصرّة على لامُبالاتها اتجاه هذا المشكل. وفي كل مكان لم تكن سوى وجوه وضيعة من سُوقةٍ خاضعة لحاجيات أكثر استعجالاً وأكثر ملموسيّة، وفيما يخص الفضيحة السياسية والمالية فإنها لا تملكُ أدنى حظّ في تغيير رؤيتهم للعالَم. تعِبَ بسرعة من محاولته المضحكة، حثّ خطاهُ مُصمِّما على الخروج من هذا الحي القَذِر الذي لا يستطيعُ تقديم أيّ مواساةٍ لِعزلته المُرّة كرسولٍ للفضيحة.

متألِّماً من عجزه عن تلهية مُواطنيه بفضيحةٍ مُفرحة جداً، اندسّ «أسامة» بسرعة–رغم هندامه الجميل– في الجمهور المُخرَّق، حينما تعرّف على «نمر» الذي لا يضاهيه أحدٌ، أستاذه في المهنة، جالساً على رصيف مقهى. كان الرجل حليقَ الرأس ويحمل لحيةً كثّة تُخفي نصف وجهه، ولكنّ هذا التغيير الوهمي في ملامح الوجه الذي يرمي إلى خِداع شُرطة متعوِّدة جدا على هذه الطرق لم يستطع أن يخدع «أسامة» الذي احتفظ من أستاذه القديم بالصورة التي لا تُمْحى من أول لقاء بينهما. ولم يكنْ قد رأى «نمر» منذ شهور عديدة لأنّ الأستاذ، ورغم خفّة يده التي يُضربُ بها المثلُ بل بسبب هذه الشهرة، كان يقضي أوقاتا

في السجن بشكل منتظم. وبفرح طفل عثَرَ على لُعبةٍ مفقودة، اقترب من الرجل الذي كان منهمكاً في رشف كأس من الشاي بعناية مثل رجل لا يملكُ مالاً ويوافقُ لذّة عابرة ولا تتجدّد إلا نادراً.

– السلام عليك يا «نمر»! لقد استجاب الله لصلاتي. لقد كنتُ أبحثُ عنكَ يا أستاذي الشريف.

رفعَ «نمر» رأسه وتأمل «أسامة» بنظرة الذي يتلفّظُ بكلمات مغشوشة.

– ابن ... كيف استطعتَ أن تبحث عنّي، مادمتَ تعرفُ أنني كنتُ بالسجن. ألا تُحسُّ بالعار من الكذب على أستاذكَ القديم؟ ثم قبل كلّ شيء، ماذا تفعلُ في هذا الحيّ القذر.

حين رأى «أسامة» أستاذَهُ القديم مختبئاً في هيئة مُريدٍ في زاوية دينية، أحسَّ بأنه مسؤول، شيئاً ما، عن هذا التحول المُفجع. إن ورَعَ «نمر» المُفاجئ له كلُّ مظهر هزيمةٍ تلتْ ارتخاءً مهنياً. وبسرعةٍ اعتقد أنه من الأفضل تنشيط وعي الرجل الذي عجّلتْ المناسباتُ الحزينةُ، قبلَهُ، إلى هذا التصوّف، وذلك بهذا التأكيد الكاذب كُليّة:

– بشَرفي، لقد بحثتُ عنكَ. فالجرائد التي أقرأها كل صباح أخبرتني بنبأ إطلاق سراحكَ دون أن تذكرَ مكان إقامتكَ الحالية. ولكني كنتُ أعرفُ أنني سأجدكَ في هذه النواحي.

لم يكن الأستاذُ شغوفاً بالجرائد بسبب أميتِهِ، ولهذا لم يكن لدى «أسامة» أي خوف من أن يتمّ تكذيبُهُ رغم كذبته الكبيرة. وبدا أن «نمر» وَزَنَ صِدْقَ هذا التفسير الذي لا يمكن إثباتُهُ واتفق أنّ غُرورَهُ انتصر على حذره. لقد كان يكبُرُ «أسامة» بعدّة سنوات، وكان يتمتّعُ بسلطة لا تُناقشُ بين أعضاء نقابته. ويمكنُ أن نَعُدَّ في منجزاته، تكوينَ جيل بكامله من النشّالين الذين قرصنوا المدينة وهُمْ يُباركون اسمها. بلِباسِهِ الرثّ، على حدود الحشمة، كان ينظر، بازدراء، إلى الأناقة الخائنة لتلميذه المُفضّل. ومنذ زمن بعيد صَدَمتْهُ هذه الأناقة، التي لا تنسجمُ مع أخلاق البروليتاري المتحرّر، واعتبرها خيانةً. ومنذ أن ارتاد الأحياء الراقية من أجل اقتفاء ضحاياهُ من بين اللصوص الكبار في العاصمة، فإنّ الرجل الشابّ ابتعدَ من مجرّة نشاطه، وندم، ليس دون ضغينة، على ضياع عنصرٍ واعدٍ جداً. إنّ ذكاء «أسامة» في المهنة التي لقّنها إياه يبدو أنه تعدّى تعاليمهُ وهذا ما كان ليسمح به أستاذٌ كان يعتبر نفسَهُ لا يُجارَى في تخصصه.

– أوَدّ أن أعترفَ أنّكَ تمثّلُ خائناً جميلَ المظهر. ولكني لا أستطيع أن أُهنّئكَ. بطُرُقِكَ المُدنّسة خُنْتني، أنا أستاذُكَ، وخُنتَ كلَّ النقابة.

– فيمَ خُنتُكَ؟ أنا أسرق الأغنياء، أي اللصوص، فهل هذا خيانة؟

– لقد علّمتُكَ أن تسرق والآن تستخدمُ موهبتكَ في الأحياء الراقية، مُتبرِّئاً من وسطِكَ، ومُحتقِراً مُربّيكَ. لم نعُدْ من نفس الحزب. ولم يبقَ لكَ سوى أن تشتري سيارة رياضية؟ لتنقلاتِكَ. وربّما أنذاكَ سأستطيعُ أن أُعجَبَ بكَ. في هذه اللحظة تبدو لي مثل طاووس فخورٍ بريشِهِ.

– قبل أن تذهب إلى السجن، كنتُ قد فسّرتُ لكَ سببَ هذا الإختفاء في هذه الملابس. وحين أكونُ لابساً كما هو الحال الآن، وأشتغلُ في بعض المناطق فإنه لا أحدَ يستطيعُ أن يخلطني بلصّ. وهكذا تجنبتُ كلَّ الأخطار.

– إنّ هذا ما أؤاخذُكَ عليه. لأنه لا يوجدُ شيء أكثر لاأخلاقيةً من السَرِقة بدون مخاطر. الخطر، هو ما يميّزنا عن المصرفيين وعن أندادهم الذين يمارسون السرقة المُشرْعَنة تحت رعاية الحكومة. إني لم أُعلّمْكَ فنّي كي تصبحَ سارقاً في الأفلام حيث اهتمامه الوحيد هُوَ ألا يُزعجَ جمهورَهُ.

وبعيدا عن أن ينجرح قلبُهُ من اتهامات أستاذه، فقد كان «أسامة» يبتسمُ لأنه كان يعرفُ أنّ هذا الطعنَ ليس لم يكن سوى طريقة مُلتفّة للإحتفال بالتقائهما. لقد كان لدى «نمر» كثير من الكبرياء كي يتركَ الأمر يمرُّ دون أن يُظهِرَ غضبهُ ضدَّ القواعد المقدّسة لفنِّهِ. لم ينسَ «أسامة»، في أيِّ وَهَنٍ جسماني وذهني التقى منْ سيصبحُ أستاذَهُ وسَنَدَهُ خلال فترة تعلّمه. فقبلها بسنوات، وكي يُساعِدَ أباه المعتوه، ترك الدراسة معتقداً أنّه بفضل المعرفة العُليا- تعلم القراءة والكتابة- سيكون سهلاً العثور على عمل مُربح. ولكنه سيُقْلِعُ بسرعة عن غُرورِهِ، فلا أحدَ يرغبُ في معرفته. فاشتغل ساعياً ثمّ ماسحَ أحذية ثمّ بائع فستق العبيد فخادماً، وعرفَ عذابات الشغّالين الباحثين عن الخبز اليوميّ. ثم جاءت فترة طويلةٌ من البطالة والتي خلالها كان التسوّلُ مهنتَهُ الوحيدة. لقد كان امتحاناً مُؤلماً، لأنه بامتلاكه جسداً سليماً بدون أدنى شائبة مرئية، فإنّ التسوّل كشفَ عن صناعة غير مُربحة. لقد وجدَ «أسامة» نفسَهُ فاقداً للامتياز الذي يمتلكهُ كُلُّ العُرْجِ- والعُميان أو الفاقدين لبعض أطرافهم- الذين يُمارسون، بتظاهر، هذه المهنة الملكيّة المُعْفاة من الضرائب. وفي لحظة هَذَيَان فكّرَ في قطع ساقه أو ذراعه كي يُرْضي هؤلاء المانحين الأتقياء الذين تُغْريهمْ الجراحاتُ المفتوحةُ والأجسادُ الواهنة. وأخيراً ومن شدّة الجوع ومن الاستعداد للانتحار(لقد كان من السهل جداً الموتُ عبر الارتماء تحت عجلات كلّ هذه السيارات المتعجلة لِصَدْمِكَ)، جلسَ على جانب الرصيف يجترُّ سُقوطَهُ، وينتظرُ مرور باص أو شاحنة مشحونة بالآلات مضمونةً بموتٍ متماسك ومؤكّد. وفي هذه الفترة رآهُ، في هذه الحالة الصعبة-حركة المرور الحادة من السيارات التي جعلت جانب الرصيف أكثر خُطورَةً من جوانب بُركان في فوران- شخصٌ ذو وجه طفولي وله هيئةُ مَنْ كان مرتاح البال كزعيم اللصوص والنصابين، ألقى لهُ بقطعة نقدية من فئة عشرين قرشاً. لم يكن هذا الشخص سوى «نمر» الذي عادَ للتوّ من مصادرة صُرَّة مُفاوِض كبير(تاجر) للطحين، وتبَعاً لعادته، فهو يوزّعُ شيئاً من ثروته المُحرَّمة على الفقراء، مانحاً، هكذا، لهذه المهنة هذا اللونَ الاجتماعي الذي يمتاز به عادةً قُطّاع الطرق الأسطوريون. تعجّبَ لما رأى «أسامة» يلتقطُ القطعة النقدية ويعيدها إليه وهو يقول برنّة خائبة لرجل يحتضرُ ولم يعُدْ محتاجاً للمال. وأمام هذا الرجل البئيس الذي يحتقر الصَدَقَة، اشتبَهَ «نمر» في حالة تراجيدية في غاية التعقيد، فجلسَ بجانب «أسامة» بنفس إحساس عالِم الآثار وهو يكتشفُ مومياء مُزوّرة في متحف ما. في البداية لم يكن الرجل الشابّ يُجيبُ على أسئلته، فقد كانت فكرة الإنتحار تسكنُهُ دائماً، وهذا الرجل المجهولُ الذي قدّرَ أنّه أقلّ احتراماً، بالإضافة إلى أنه عاجزٌ عن تقديم المساعدَة، يغيظُهُ بسبب تطفّلِهِ .ولكنّ إصرار «نمر» انتهى بالتخفيف من ألمهِ، ونشأ رباطٌ من الأخوّة بينه وبين الرجل الذي سيعلّمهُ قريباً كيف سيتحرّرُ من القدريّة. وفي مونولوج مُدقّق باللّهاث، رسمَ «أسامة» بليّتَهُ الطويلة من الطلب والبحث عن الوظيفة، وكذلك تجربتَهُ العقيمة في التسوّل التي أعاقَها غيابُ أضرارٍ جسمانية. وأضافَ بأنّه اتّخذَ القرار بالإنتحار وبأنه كان ينتظرُ على هذا الرصيف مرورَ سيّارة ثقيلة كي يتأكد من موتٍ سريع. افتتنَ «نمر» بهذا الشُرف في لحظة الضيق وساعدَ «أسامة» على الوقوف وقادَهُ في البداية إلى أكل طَبَقٍ من الفول في أحد المطاعم المجاورة. وبينما كان «أسامة» يلتهم هذا الطعام المُنشّط، كان «نمر» يحكي حياتَهُ العجيبة، حياة الحرية المبنية على الطابع العالمي للسرقة. لقد كان نشّالاً منذ نعومة أظفاره وأصبح مُحْتَرِفاً من الدرجة العالية قادراً على تعليم فنّهِ حتى للأكثر تأخراً من مُواطنيه. وبين فينة وأخرى يحدثُ له أن يُوقَفَ من طرف الشرطة، ولكنّ السجن لا يُضايقُهُ كثيراً، بل هو على العكس، المقابلُ لفترة النقاهة والاستشفاء. فيخرج من السجن بكثير من الإقدام والشجاعة، متأهّباً لمُعاودة نشاطه كموظّف عادي بعد استراحة من المرض. وبعد أن استعرضَ مسيرةَ مهنته الخالدة، صرّح لِـ«أسامة»، باستعداده لتعليم مهنته لطفل مثله، يعرف القراءة والكتابة، وهي أشياء نادرة في النقابة المكوّنة من عناصر أميّة وبدون أي

موقف سياسي. مأسوراً، شيئاً فشيئاً، بهذا التطوّع الإستثنائي، طوّر «نمر» لفائدة الشاب، نظريّتَهُ حول السرقة كاسترجاع عادل لمال يسير(صغير) من طرف الفقراء في عالم يتسمّنُ فيه اللصوص الكبار في أعلى السُلّم الإجتماعي دون أي متابعة وعقاب. في البداية بقيَ «أسامة» مشدوهاً ومنذهلاً ممّا سمعَ، ولم يتأخر، طويلاً، في التقاط بساطة هذا الخطاب(طَبَقُ الفول سبَّبَ في مُخِّهِ نفس التأثير الحادّ الذي تؤديه كُرَيَّةٌ من الحشيش من النوع الجيد) الذي يرمي إلى العَدَم كلّ القيم التي تقبلُها مجموعة من العبيد، والتي هي قيمٌ خاطئةٌ وزائفةٌ. ممتلئاً بالإمتنان و هذه الأخلاق الجديدة الزاهية، قبلَ اقتراح مُنْقِذِه دون أن يشكّ أنه في يوم من الأيام سيصبح أكثر مهارةً من أستاذه القادم في وظيفة قديمة جدا مثل قِدَمِ البشرية. وخلال شتاء كامل، علّمهُ «نمر» امتلاك هذه الخفّة في الكياسة التي تعطي شهرة لعازف البيانو المشهور، والنَشّال الذي لا يثير أدنى شُبْهة. ثمّ سرّحَهُ في الطبيعة، وهو سعيد بأنّه حقق عملاً جيّداً، وتمنّى أن يُؤْخَذَ عملُهُ بعين الإعتبار يوم القيامة. ولم يكن «أسامة»، غيرَ جدير بهذا التعليم السريع، وكان يرى أستاذَهُ كثيراً في السنوات التي اشتغلا فيها في نفس قطاعات العاصمة. وكان «نمر» من جانبه فرحاً لكونه تنبّأ لدى تلميذه بهذه المزايا الضرورية في هذه المهنة الخاطفة التي تتطلبُ إلى جانب السرعة، وعياً ثورياً. ولكن «أسامة» حين قرر أن يلبس مثل أمير فاتن كي يدخل إلى الحِرَات المخصصة للّصوص الكبار، فإنّ مناسبات الإلتقاء بأستاذه أصبحت، شيئاً فشيئاً، نادرةً. «نمر» الذي أصرّ على التقاط ديونه في الجيوب الذي تكون عموماً مفروشة بشكل سيئ، لم يكن يتخلّص، إلاّ بكثير من الصعوبة، من تدخلات شرطة مُحافِظة ومحرومة من الفانتازيا. لقد كان الضيفَ الرُغم لإدارة السجون، وكان يظلُّ كثيراً ولِشُهور دون أن يرى تلميذه النجيب.

لحتفظ «نمر» بهذه الهيئة الشاكسة لرجل مُصاب ومطعون في قناعاته. لقد كان يُريدُ البقاء، لفترة طويلة، في هذه الوضعية المُعادية، ولكن في غضون لحظات، انتهت ابتسامة «أسامة» الشيطانية بأن أعيتْ غضَبَهُ الظاهر. ومن الظاهر جداً أن الرجل الشاب لم يشكل حالة من حالات اللوم، وأرداً، من هذا كان يسخر منه.

قال له:

– أسامِحُكَ، لأنني أعتبرك مثل ولدي. ابن ... ، ولكنك مع ذلك ولدي. أتمنى ألاّ تكون قد أهملتَ تعليماتي منذ أن بدأت تشتغل مع رجال مهمين.

– لقد اشتغلتُ، دائماً، كما علّمتني. غير أنّ الرجال المهمين يتميزون، خصوصاً، بسَعَة حافظات نقودهم. إنني أسرقهم ويحترمونني، وحتى الشرطة التي يحدث لي أن ألتقيها تُحييني باحترام.

– لا أشكُّ في هذا. إنهم أُناسٌ أغبياء بحيثُ لا يستطيعون قراءة وظيفتكَ على وجهِكَ.

– وكيف يستطيعون قراءتَها؟ لقد تزيّنتُ بكلِّ زخارف الرفاهية. إنهم يعتقدون أنني ثريٌّ. في هذا المكان، ومن المفروغ منه أن الفقراءَ وحدهم هم السارقون. إنها خرافةٌ تعود إلى القِدَم وتناسبُ بشكل كامل أعمالي.

– إنّ هذا ما تُفيدُ فيه التربية والتعليم. إنني أفهم ألا يكتفي شابٌّ ذكيٌّ مثلكَ بسرقات واختلاساتٍ بسيطة. أقسم بالله بأنّكَ لصُّ المستقبل. يمكنُ القول إنّ سنوات المدرسة ساهمت جيداً في طموحِكَ.

– المدرسة لم تعلّمني سوى القراءة والكتابة. وهذا التكوين الباهتُ شكّلَ بالنسبة لي الطريق الأكثر يقيناً للموت جوعاً في النزاهة والجهل. إنّكَ أنتَ أول من فتّح عينيَّ على عفونة العالَم. إدراكُ أنّ السرقة والنصبَ هما المحركُ الوحيد للعالَم، هذا هو الذكاء الحقيقيّ. غير أنّكَ لم تذهب إلى المدرسة. ومنذ التقيتُكَ وأنا أسرقُ مُرتاحَ الضمير ومبتهجَ القلب. بل أستطيع أن أقول أكثر. لديّ الشعور بأنني، بفضل نشاطي، أُساهم في رواج البلد، لأنني أصرفُ المالَ المسروق من الأغنياء في تجارات متعددة، والتي بدوني وبدون أمثالي، فإنها ستذهبُ نحو الركود.

إنّ هذه الشهادة في الوعي المدنيّ، التي منحها «أسامة» لنفسه، بدَتْ لِـ«نمر» مُتَجاوِزةً، ومن بعيد، تعاليمَهُ الدقيقة. لقد قام تلميذُه، وببساطة، بتكنيس الأحكام المسبقة المرتبطة بوظيفته، وصاغ لنفسه فلسفةً تقومُ بتنبيل(من النبل) السارق، ورفعه إلى مصاف المناضل القوميّ. لم يستطع «نمر» أن يصدقَ هذا، ولكنه من خلال التفكير فيها ، توصل إلى القبول بصحّةِ هذه الرواية السامية للسرقة في كل الأنواع. لقد كان صحيحاً أن اللصوص يساهمون في تحريك الأموال، التي بدون هذه الصناعة فإنها ستبقى دائماً في نفس الجيوب. إنّها وضعية تثير الأسى التي تعاني منها تجارة البلد. وبتحريك المال من جيب إلى آخر، فإنّ السرقة ستسمحُ بهذا التحويل المتعدد الجوانب بتنشيط سوقٍ في قمة الركود. وبوصوله إلى أقاصي هذا التحليل والمنطق الواقعي، فإنّ «نمر» أحسّ بنفسه مُرْهَقاً وبرغبة في إراحة تفكيره الذي ساهمت شهورٌ عدةٌ من السجن في تبليده(البلادة). وطفق يتأمل «أسامة» بعيني سائح يتفحّصُ «أبا الهول» في انتظار إلهام جديد.

لم يكن التواضع من شيمه. رأى «أسامة» نفسَهُ وقد تحوّل إلى تمثال من الذهب السميك، من جراء إدهاش وفتن أستاذه القديم بفضل تحليه للسرقة على أنها فضيلة وطنية.

قال «أسامة» بنبرة؟ من يتردد في قبول وظيفة في متجر:

– إنني أستطيع أن أصبح وزيراً إذا ما أردتُ.

قال «نمر» متعجباً:

– بشرفي! إنّ نجاحاتكَ جعلتكَ أخرق. فليحفظكَ الله من مشروع كهذا.

– لستُ أخرق، و ما حدثتُكَ عنه ليس مستحيلاً. أنصتْ، أريدُ أنْ أسُرَّ إليكَ بحاجة لا تُصَدَّقُ. فأنا منذ ساعات، أبحثُ عن شخص ما أتحدث إليه. ستقولُ لي رأيكَ.

التفتَ لِيُلْقِي نظرةً على العدد القليل من رواد المقهى، وطَرَدَ بلعنةٍ شملت كل أفراد العائلة طفلاً صغيراً كان منهمكاً في جمع أعقاب السجائر، كان يدور حول طاولتهما، ثم انحنى ومال نحو «نمر»، وحكى لهُ بكثير من التأثر لحامل قنابل، مبتدئاً بقصة الرسالة التي وجدها في حافظة نقود صاحب مشروعٍ عقاري، حول جريمة إبادة تمّ تنفيذها انطلاقاً من مكاتبه في حقّ خمسين من المكترين.

– ألا ترى أن الوزير ضالعٌ في هذه الفضيحة. مَنْ هو الذي سوف يقول لنا إنه ليس متواطئاً مع أخيه؟ وإذا كان الأمر هكذا، فلماذا لا يصبحُ لصا، يملك كفاءةً مثل كفاءتي، مرشّحاً لوزارة ما؟ مثلاً، وزارة المالية تليق بي أفضل.

قال «نمر» موافقاً:

– أنتَ على حقّ، ولكنّكَ لستَ نابغاً في الكذب. فهل تستطيع الكذبَ كلَّ يوم، حتى في أيام العطل مثل وزير؟

– إنها عادة يمكنُ تعلُّمُهَا. أعتقد أنني أستطيع الوصول إليها تحت إدارتكَ، يا أستاذي العزيز.

فاستغرقا في الضحك، وأيقظا، بمرَحِهِما، عجوزاً كان نائماً على مقعد ومتكئاً على جدار المقهى، والذي وَجَّهَ خطاباً واعظاً حول الشباب الخليع الذي لا يحترمُ نوم الشغّالين. إنّ مهاجمة هذا العجوز الذي يستريحُ من تعبه كعامل سابق لم تقم إلا بمضاعفة ابتهاجهما. لقد كان «نمر» ينتظرُ أن يُعَاوِدَ الرجلُ النومَ كي يُحَذِّرَ «أسامة» من مخاطر الاحتفاظ برسالة مشبوهة جدا.

– إنّ هذه الرسالة هي امتلاكٌ منحوس. ماذا ستفعل لها؟

– مازلتُ لا أعرف شيئاً. إنني بحاجة إلى نصيحة. ولكني لا أعرف أحداً سواكَ، يمكنني أن أثق فيه.

- إنّ كلّ ما أستطيع أن أنصحكَ به هو أن تُحرقَ هذه الرسالة. ومن الأفضل أن تفعلها بسرعة. ودعْ كلَّ أبناء الكلاب يفترس بعضهم البعض. ماذا يهمّنا نحن. فضيحةٌ أقلُّ أو فضيحة زيادة؟

- في كل الحالات لن أحرق الرسالة. أتمنى أن أجني منها بعض التسلية على الأقلّ.

تساءل «نمر» بوجه مذعور:

- أي نوعٍ من التسلية؟

لم يردَّ «أسامة»، وتساءل حول ما إذا كانت الصُّدفةُ التي اختارتهُ كي يكونَ رسول فضيحة، لن تختارَ له حلاً مُسلياً. وفي انتظار هذا التكرم من طرف الصدفة، كان يبصرُ، بتكبُّر، الجمهورَ يتحركُ تحت الشمس، لامُبالياً بمَا يحدث في العالم، وبشكل أخصّ لمشاكله. اشتعلت خصومةٌ في طاولة مجاورة بين عاملين شقيين، والراجح أنهما عاطلان عن العمل. وقد فهم «أسامة»، من تضرعاتهما وادعياتهما بأنّ أحدهما أرادَ أن يدفع ثمنَ استهلاك الآخر، ولكنّ الشخص الثاني تمرّدَ وهو يعترض أن يكون رفيقه من عائلة أكثر غنى من عائلته هو. وانتهى الخصامُ أخيراً بعقدٍ من الصداقة يقتضي أن يدفع كل واحد منهما ثمن استهلاكه الخاص. وما أن تمّ حل المشكل حتى اختفيا من المقهى.

صرخ «نمر»:

- يا الله! إنّ هؤلاء الأغبياء بخصامهم الغبيّ والمضحك، ذكّرني بالشخص الذي يستطيعُ أن ينصحكَ. ربما لأنّ تصرُّفَ هذين المتلثين بالقمل كان سيسْحَرُهُ بالتأكيد. إنه الرجل الاستثنائي الذي أعرفه، ولكن ماذا ينفع أن أتحدث لكَ عنه. من الأفضل أن نراه ونستمع إليه.

تساءل «أسامة»:

- أريدُ أن أعرفَ كيفَ استطعتَ أن تتعرّف على رجل مثل هذا؟

- لقد تعرفت عليه في السجن. يمكن أن يبدو لكَ الأمر عصياً عن التصديق، ولكنه يوجد كثيرٌ من الرجال المتعلمين الذين يتعفّنون في السجن بسبب جُنْحَة رأي. إنهم ثوريون يريدون تغيير العالَم.

- إنني أحترسُ من معظم هؤلاء الثوريين. إنهم ينتهون دائماً كسياسيين متعقّلين يدافعون عن نفس المجتمع الذي كانوا يُهينونهُ في الماضي.

- ليست حالة هذا الرجل. بل على العكس، فهو يعمل على انقراض كل هؤلاء السياسيين. إنه كاتبٌ وصحفيٌّ مشهور. إنه لا يعمل في كتاباته سوى على تناول كلّ السُّلَط والشخصيات المُضحكة التي تتحمل هذه السلط، بالسخرية. لقد أكّدَ في إحدى المقالات بأن رئيس قوة عظمى خارجية غبيٌّ وأميٌّ. وهذا ما سبَّبَ لحكومتنا حادثة دبلوماسية خطيرة. وبسبب هذه الفلتة الأخيرة حوكم بثلاثة أشهر سجناً وبغرامة كبيرة. إنني أكرّر لكَ، إنه رجل غير عادي، وحيد من نوعه. وحتى تحت التعذيب كان يمزح مع جلاديه.

- ولكن، لماذا عذّبوه؟

- إنّ رجال الشرطة كان يريدون معرفة من أخبره بغباء الرئيس المعني. لقد كانوا مقتنعين بأنه لم يعرفه لوحده.

قهقهَ «أسامة» وقال:

- يا ربّ يا عظيم! إنّ رجال الشرطة لا تنقصهم الفكاهة.

- كيف تسنّى أن تُعير الفكاهة لهؤلاء الجلادين؟ لقد كانوا جديين، إنكَ لن تستطيع أن تصدّق. ولقد تحقّقت منه من آثار الضرب التي تلقّاها. وخلال أيام، قاموا بكل ما بوسعهم لمعرفة اسم المُخبِر. وكي يتلّهى، فقط، أعطاهم اسم صحفي يشتغلُ في خدمة السلطة. وهذا ما هدّأهم وتركوه في سلام.

ابتهج «أسامة» بهذه القصة إلى حدّ أنّ إقامة في سجن بدتْ لهُ ضرورةً قصوى من أجل سدّ نقص في رؤيته للعالَم.

قـــــال:

- إنني أغبط هذا الرجل. لقد تمنيتُ كثيراً أن أكون مكانهُ. إن الاقتراب كثيراً من السخافة هو إغناءٌ خارقٌ للعقل.

ظلّ «نمر» متردّداً حول معنى هذه الكلمات. فتلميذُ القديم يُفاجئهُ أكثر فأكثر بتأنقه في الكلام في فصاحة اللغة. وكانت تنتابه وساوس من أن «أسامة» يدخّن الحشيش كي يصل إلى هذا المستوى من الذكاء.

وعاودَ «أسامة» السؤال:

- وأنتَ، هل عذّبوكَ أيضاً؟

- أنا لصٌّ. إنّ الذين يساعدون على الحياة، لا يتعرّضون للتعذيب. إنّ مُرَتَّبَ رجال الشرطة مرتبطٌ برجال من شاكلتي. إنني لم أفكر، أبداً، في قلب السلطة القائمة، وأنا سعيدٌ بكل الحكومات. ولا يوجدُ أي نظام يستطيع أن يمنعني من أن أسرق. أنا متأكدٌ من ممارسة مهنتي دائماً. وهذا الأمانُ لا يوجد في أيّة مهنة أخرى. هل رأيت لصاً عاطلاً عن العمل؟

قال «أسامة» موافقاً:

- إنّ رأيكَ معقولٌ. اللهمّ إلاّ إذا عذّبوك كي يعرفوا من علّمكَ السرقة.

فانهمكا في ضحك جنوني، كانت تتقاطعهُ مُنافات شاتمة ضدّ كلّ الجلادين ومُشغّليهم الضاريّن. فتحَ العجوزُ، السريع الغضب، الذي كان نائماً على كرسيه، عينيه، نظرَ إلى الضاحكين بحزن، ولم تصدر منه أيّة حركة، بدون شك بسبب التعب. وكانت مجموعةٌ من المتسكعين قد توقفت أمام المقهى كي تتمتّعَ بهذا العرض الحيوي للضحك، مثلما يتعلّق الأمر بمسرح الدُّمى. فأمرهم «أسامة» بالإنصراف والذهاب لرؤية راقصة البطن التي تتعرى في كباريه على طريق الأهرامات، وهذا كان طريقة ساخرة لطردهم من مجال رؤيته. ثم التفت إلى «نمر» وقال:

- أين يمكن العثور على هذا الرجل؟ إنه، وحسب ما ذكرتَ لي، شخصٌ أبحث عنه منذ زمن بعيد. إنه أصبح من البداية أخي. هل تعرف أن يسكن؟

- بكل تأكيد. إنه يسكن في مدينة الأموات. لقد ذهبتُ لرؤيته عقب خروجي من السجن. لقد ورث من والديه ضريحاً، وهناك يسكن، لأنه لم يعد يملك أي ثروة. إنّ الناشرين والجرائد ترفضُ كتاباته بأمر من الحكومة. وهو مَدينٌ بغرامة من عدة مئات من الجنيهات. ويُبحثُ عنه من أجل مصادرة أملاكه. وبمَا أن الضريحَ هو الملكية الوحيدة التي بقيت في حوزته، فإنّ عليهم وضع الأموات، المدفونين فيه، في مزاد البيع. وأنا متأكدٌ من أنه ينتظر هذه المُصَادَرَة بِفَارغ الصبر.

- ومتى يمكننا رؤيته؟

- في أي وقت من النهار. فهو لا يخرج إلا ليلاً. ونستطيع الذهابَ حالاً إذا كانت مشاغلُكَ تسمح بذلك.

وبنفس الإندفاع نهضا واتبعا الطريق الأقصر، وسط الشوارع الصغيرة الموحلة المتلئة بالأزبال المنزلية المتراكمة عبر السنوات، مثل شهود الموجودات السالفة. وبشكل غريب، لم يكن يبدو أن «أسامة» لم يُثره هذا المحيطُ الذي يلحقُ بأناقته خسائر مُفْزِعَة. كان يقفز في الغدران المملوءة بالماء اللزج، ويدوسُ بخطى خفيفة الأزبال الشنيعة دون أن يفزع من اللوثات التي توسخ وتقبّحُ أسفل سرواله وحذاءه الجميلين المصنوعين من جلد الأيل. لقد كان كل تفكيره متجهاً صوب هذا الأخ المجهول، نبي السخرية هذا، الذي يعيشُ في مقبرة.

★ محمد المزديوي : مترجم من المغرب.

★★ ماريون فان دونترغيم : ناقد من فرنسا، والموضوع نشر في اللوموند ٢٦/٥/١٩٩٧.

فصل من رواية دمشق٦٧

أين نحن الآن؟

خليل النعيمي *

- ١ -

- أين نحن ، الآن، يا باء؟

-- نحن على مفترق الطرق، يا ألف.

كان (ألفٌ) يتلوى، ذلك اليوم، وكأن به مغصا لا رواح منه، كان يتطلع إلى الفضاء المحيط به بعدائية واضحة، وكأنه ملوث بالدم، وعندما ابدى رغبته الصارمة في زيارة الأسواق، من جديد (وكأنه بذلك سيرد الرد المناسب والحاسم على طلائع دمشق الذين سبق ذكرهم) لم يبد أي من «الربع» تحمسا لذلك، مع انهم لم يجرؤوا على الاعتراض عليه، أيضا. وهو ما حدا «بابن الوراق» الى أن يعلق بلأمته المعهودة: «كيف يسير أمور الناس من لا يمكن الاعتراض على رغباته وأهوائه»؟

لا، لم يكن (ألف) في وضع يسمح لأحد بالاعتراض عليه! كان التجهم البادي على قسماته لا ينبئ، إلا بالاضطراب، باضطراب قاهر لا يحتمل، ولكن، أي اضطراب كان يتخلل أحشاءه ليبدو هكذا، للعيان؟ كنت أتملاه، ذاهلا، وأنا أستعيد، بالرغم مني، كلمات «ابن الوراق» العتيدة: «الحاكم بحر، أو هكذا يجب أن يكون، بحر لا تعكره الريح العارضة، ولا تلهيه القربى عن القصاص». والذي كان يضيف متبهورا باستياء: «ولكن، أنى لنا بمثل هذا؟!»

ذلك النهار، تصدر ألف أبهة الضوء بتصميم، وقربه تحلقنا ممتثلين، كنا نتداور حوله مثل أفراخ القطا في الحماد، تلك التي كنت اصيدها بنعومة وعلى الجمر أشويها، اشويها وأنا أثرثر معها بلا انقطاع، وكأنها كانت بحاجة ملحة الى سماع كلماتي، لكأنني أقدم لها خدمة بذبحها والتهامها، من أين كنت ساكل لولاها، ومن أي جرن سأشرب؟ كان وجودي مرتبطا بوجودها, وحياتي بموتها تبا لها من حياة!

ذلك اليوم، وقف ألف، بجلال، في قلب الفضاء الدمشقي، وهو يتساءل بامتعاض (ابن نحن..)، مع انه كان يعرف الجواب، سلفا (كما صرت أعرف الآن)، لكأنه بسؤاله المغرض، هذا، كان يريد أن يتخلص من أذى حل، عنوة، عليه.

كان يتساءل، وهو يتملى المكان، حوله، بحنين، وكأنه لن يراه إلى الأبد! مكان حدد هو، نفسه، مسبقا، عتبات حريته ورؤاها، حدد موانعه، ومسامحه، وقنن إطروحات تجاوزها، وحدود خرقها، أيضا، لم كان يتساءل، في وجه العالم، بمثل ذلك الارتباك، إذن؟ أيكون الكذب على الذات أمرا كونيا حقا؟ أيكون سهلا إلى هذا الحد؟ كيف لي، بعد الآن، الركون إلى ما أرى وأسمع؟ الى ما أحب وأكره؟ الى ما أناصر وما أناحر؟ كيف لي أن أثق بالضوء وبالصوت؟ اللعنة!

في ذلك الجو من التوتر والاضطراب الغامر، رد باء بهدوء وتصميم: (نحن على..) رد بتهيب وحذر، وكأنه يزن كلماته لئلا تسقط منه على القاع، ومع ذلك، كان نوع من الرعب الخفي يملأ نفسه، نفسه التي بدت وكأنها تريد التخلي عنه، وهو يرغمها على الصمود، يرغمها، متمثلا قول «الخارجي» الحكيم: أقول لها وقد طارت شعاعا من الابطال ويحك لا تراعي. فانك لو طلبت بقاء يوم عن الأجل المسمى لن تطاعي، وما للحي خير في حياة اذا ما عد من سقط المتاع.

ووجدتني أتساءل، مضطربا، أنا الآخر، وكأنني أصبت بالعدوى، بعدوى الرعبة والخوف: أي القسمات في الكائن يكشف عن الكذب؟ وأيها يشف عن الصدق؟ أتساءل صامتا، وحزينا، وأنا ألاحق الارتكاسات، ولكن ما جدوى تساؤلاتي، وأنا طيع ومريع؟

وفجأة، تدخل جيم، تدخل شارحا، بلطف كبير (دون ان يطلب منه أحد ذلك)، قاطعا تساؤلاتي التي مللت من تكرارها:

- مـن هـنـا (وأشـار إلى يسـاره) أسـواق الحرفـيين: الحداديـن، والحذائين، والخشـابين، والنجارين، والدباغين، وبائعي الخردوات، وذوي الاسمال، والقمامين، وغيرهم، ومن هنا (وأشار الى يمينه): أسواق الصياغين، والجولخين، والذهابين، وأهل النقد والورق، وخزاني البر والحنطة والبقول، والتجار على اختلاف مذاهب تجارتهم، تجار دمشق الذين هم عمادها وركنها الأساسي.

وبعد أن سكت قليلا، أضاف، بنوع من التحدي المعلن: وإن رأى المغرضون الأمر على خلاف ذلك.

صار (دال) يمد أطرافه بعيدا عنه، ويلمها باستياء إليه، لكأنه كان يريد أن يلفت الأنظار إلى ما كان يملأ احشاءه من كلام. من كلام لم يعد قادرا على حبسه، لكأنه صار يريدهم أن يروا ما كان يراه هو، وحده، دون غيره من الناس، حتى انني سمعته يتمتم دون أن أفهم مما كان يقول شيئا!

لم تكن تلك هي المرة الأولى التي يفوتني فيها تفسيره إلا أنها كانت المرة الأساسية، كما أحسست، ووجدتني ألوم نفسي حانقا، مرددا قول «ابن الوراق» اللئيم: «كيف يمكن أن يكون المرء، غبيا الى هذا الحد، ومغلقا»؟ كنت أعرف انني مازلت بعيدا، بعيدا جدا، عما كنت أطمح إلى الوصول إليه، إلا أن ذلك لم يخفف من كربي شيئا، ولأول مرة شعرت أن «نقطة الوصول» (إن كان ثمة وصول ممكن، أصلا، كما يقول) لم تعد تهمني بقدر ما صار يهمني السبيل إليها، والسير فيه.

وسط ذلك الحصار، لحسستني وحيدا ومعزولا! أتطلع من وجه إلى وجه، دون أن التقي بتعبير يفرج الغم عن نفسي، لا، لم أكن مهيأ، بعد، لاستقبال المعارف والأفكار التي كانت تتطاير حولي.

تتطاير في الفضاء، معلنة عن كل شيء: عن كل ما كنت احسبه خبيئا، وبلا قرار، وهو لم يكن سوى البداهة، نفسها! ولكن...

وكأن ألفا لم يسمع مما قيل شيئا، سأل باء، من جديد، سأله بترو كبير، وكأنه في حيرة حقيقية من أمره:

- ومن أين تريدنا أن نمشي، الآن، يا باء؟

- الطريق التي نسلكها، هي طريقنا، يا ألف.

قال باء على الفور، وكأنه قد حضر الجواب من قبل، وإن ظل ألف واقفا في مكانه بلا حراك، ماذا حدث من بعد؟

أحسست ان جيم يريد أن يسحبنا، أولا، الى سوق الصاغة والمرابين، أهل النقد والورق، وجماعي المال و«الأهوال» (على حد قول ابن الوراق العليم) إذ رأيته يقوم بحركات مدروسة بدقة لا تترك مجالا للافلات منها، وقام (دال)، على الفور، بغيرها!

---

* روائي عربي يقيم في بـاريس.

ملأتني أفكار وتصورات، ملأتني مفاهيم شتى حوله، وحولهم (وحولي)، كنت أريد أن ألم، خلال لحظات (هي من التسارع والفوت، بحيث لا يمكن لأحد أن يلم، خلالها، بشيء) بأشياء كثيرة، أشياء كانت قد فاتتني منذ أمد طويل، بم كنت أريد أن ألم، في الحقيقة، إن لم يكن بأحداث حياتي البائسة التي لم يلتفت أحد إليها، حتى ولا أنا نفسي؟

وهل كان بامكاني أن أفعل ذلك، وأنا لم أكن إلا منفعلا ضئيل الشأن؟ ومع ذلك، كان علي أن أحاول، كما أحسست في تلك اللحظة الهادرة كالبركان.

وكأن (دال) أحس بتشابكي مع الحالات والأحداث، التصق بي، فجأة، وهو يكرر: «لقد فقد كل عفوية انسانية، هذا الجيم!» ولما رأى علائم السرور ترتسم على وجهي الذي كان غائما وربيطا، أضاف بحرص على التسارر والتوادد: «انه يخطط لكل شيء، لكل ما يفعله، ولما لا يفعله، أيضا». وبعد أن تنفس بسرعة، أكمل حانقا: «إنه يخطط حتى لتغوطه!» ولابد إنه رأى علائم ابتسامة متواطئة ترتسم على شفتي اليابستين، إذ تابع بجدية صارمة، هذه المرة: «بعفويتنا الإنسانية، علينا أن نقاوم تخطيطاته اللعينة». آه أخيرا، نطق! قلت في صمتي، وأنا أكاد أن أنط، فرحا، في الفضاء.

لست أدري أي شغف ملأني، آنذاك، إذ وجدتني أناديه بصوت عطوف (وكأننا ربعة حقا): «(دال)»! بلى! ناديته بصوت خفيت، متوددا، مقلدا صوت «ابن الوراق» عندما ينادي أحدا بجله. وعلى الفور احترف إلي، سعيدا، ومتعجبا، معا، وبنوع من الفضول والتلذذ سألني: تناديني؟

بقيت صامتا (لم يكن لدي ما أقوله له)! وبقي متأهبا لسماع ما كنت أريد أن أقول، لا، لم أكن بحاجة إلى القول ليدرك هو ما لا يدرك.

كان اصغاؤه، وحده، كافيا، كافيا لإدراك كل شيء، لإدراك كل ما كنت أريد أن أقوله دون تورط بالشرح، ولقد أحسست، فعلا، أحسست إنني قلت له، صمتا، كل ما كنت أريد أن اقوله، كل ما خبأته منذ سنوات، منذ أول لقاء عاصف بالقلب.

في تلك اللحظات المنفلتة من المعقول، كاد (ألف) ومعه «باء»، يسبقهما «جيم» أن يتوجهوا إلى أسواق الصاغة والجواهرجية و..(وقد توجهوا فعلا) رغم إلحاح «دال»، وتهيؤاته، لجرهم إلى أسواق الحرفيين وأشباههم، لكن الضجة الباغتة التي غزت فضاءنا، على غير انتظار منا، هي التي عطلت كل شيء.

– ٢ –

وكأن (ألف) توجس خيفة (لم أعهدها فيه) توقف عن المسير، فورا، وهو يسأل:

– من هم هؤلاء الخلق، يا (باء)؟

– هم أهل الحرفة والفاقة، يا (ألف).

قال (باء) مرددا، وكأنه في اللحظة الحرجة، تلك، غدا شخصا آخر، ولما رأى العجب يركب وجه (ألف)، وكأنه لم يفهم مما أراد (باء) شيئا (مع أنه قد فهم كل شيء) اضاف (باء) بتواطؤ شديد:

– جاءوا إليك، خشية ألا تجيء أنت إليهم.

– وهل حدث أن خذلنا أحدا يا (باء)؟!

قال (ألف) بلا تردد أو موارية، لكأنه الغيم وقد أثقله المطر، صمت (باء)، وأرغمه على الصمت تكاثر الخلق حولنا بسرعة أدهشتني، لكأنهم النمل وقد دعته حاجة قصوى إلى الخروج من غيرانه، لكأنهم كانوا معنا على موعد مسبق وفي هذا المكان، في هذا المكان الضيق، في قلب السوق القديم، حيث تبدأ الأسواق، كلها، من بعد.

في خضم تلك الجموع الغائرة علينا من كل نحو، كيف لي أن أظل آمنا في مكاني؟ وأي وقاء يمكن أن يحميني من إغواء الحركة ومن أهوائها؟ من أين سينبثق العنف؟ وكيف سيكون لونه، ومداه؟ كنت أتساءل عن ذلك في قلبي، في قلبي الذي امتلأ بالتوتر والاضطراب.

ولأول مرة لم يكن توتر الخوف هو الذي سد على منافذ روحي! كان توتر غريب لم آلفه من قبل. أيكون الالتحام المفرط للعالم حولي هو الذي أرعبني وأدماني؟ أيكون العنف المعلن في ذلك الفضاء المتلئ بالسكون وراء ذلك، كله؟ من يدري؟ أي غباء يسكن نفس الكائن، ويخويه؟ وأية بلادة إنسانية تدفعه إلى تكرار الأسئلة التي بلا أجوبة ولا نوع؟

لا! فلأنظر حولي، ولأسكت، أسكت ريثما تأخذ الأمور مسارها، ريثما تكتمل صيروراتها التي لا يمكن تلافيها، لعلها تتجسم أمامي، وعلى الفور، وبالفعل، وجدتني أتحرف حولي باحثا عن الانفجار، عن الكائن الذي سيسوق الليل إلى مهاويه، ولكن، أي القسمات في الكائن ينبئ عن المخبوء؟ وأي شغف يدفعه إلى ارتكاب المحظور حتى ولو كان منظورا؟ كنت اعبر من تساؤل إلى آخر، بلا توقف، وأنا أبحث، في بحر البشر المتلاطم، عن (دال).

أخيرا، رأيته، وقد كان لصقي! كان يعد خطواته التي لم يعد يخطوها (من كثرة الألسن والعيون)، كان يتململ في مكانه، مستريبا، شاهلا رأسه، وكأنه يتناوق نحو الغيم! كان وجهه مليئا بالقتمة والغضب! لكأنه أيقن، هذه المرة، بأن ما كان ينتظره قد حان.

«ولم يكن ينتظر إلا خوفه المرعب من غضبة الناس» كما كان «ابن الوراق» يقول (وكما بدأت أفهم، الآن، بلا شرح)، كان الرعب الحشوي الجليل، رعب التحرر المفاجئ من البلادة والخوف (مثل من يرتكب غرقا لا نجاة فيه) هو الذي فتح منافذ نفسي وأفواه قلبي السرية على العالم، ذلك اليوم، وهو الذي تكفل، آنذاك، بشرح كل شيء لي: بشرح ما لا يمكن لأحد شرحه لآخر.

ضاق الأفق، سريعا، ذلك النهار، وامتلأت الدروب، وكبر الجمع، كبر وهو يقترب منا أكثر فأكثر، حتى كادت المناقذ أن تنسد في وجوهنا، كانت جموع الحرفيين، وأشباههم، تنهمر انهمارا علينا، من أين كانت تنبع تلك الوجوه المتسعة بالضيق؟ ماذا كانوا يريدون؟ وأية غاية يتوخون؟ كنت أتساءل بحماقة، من جديد، وكأنني لست من هذا العالم من هذا العالم الضالع في الكيد.

وكأن (دالا) كان داخل رأسي، قال برصانة: «اهدأ سنعرف الأمر في الحال». وفعلا، هدأت، هدأت حتى عن التفكير، لكأنما كان بإمكاني أن أفعل شيئا غير هذا ومع ذلك، كدت أسأله بفظاظة (بفظاظة لم أعهدها في نفسي):

ولكن لم لا تقول شيئا؟ وكأنني سمعته يردد في صمته الذي غدا كلاما: «الفتنة لا تحمد عقباها».

لم يدع «ابن الوراق» الفرصة تفوته، فعلق بلأمة وخبث: «هو ذا، تماما، (دال) لا يمكن له أن يتجاوز حاله القديمة، حتى في الوضع الجديد»، وعندما رآني أتفجر تساؤلا، أضاف: «والفتنة، أحيانا، تحمد عقباها».

وقبل أن يرتد إلى طرفي، صار يتملص مني (ومن نفسه) وكأنه أصيب بالجرب، يتملص وهو ينظر بحماة الى الناس، ينظر بحنق إليهم، وكأنه يريد أن يخزهم «ليثوروا»، مرددا في وجهي الذي امتلأ شحونا: «كيف يمكن إعادة الكائن إلى القمقم، وقد خرج، أخيرا، منه؟»

ووجدتني أستعيد كلماته، هذه، التي جرحتني في خنوعي، أستعيدها، صامتا، وأنا أرى إلى الوجوه، وجوه أولئك الصافنين، ووجوه الواقفين حولنا بخشوع منتظرين النظرة الأخيرة

منا، أه «لكم هو مضحك وجه الكائن الباحث عن التواقيع».

من قال هذا؟ المهم، لم قاله؟ أيكون قد قال ذلك ليقنعني بضرورة «الثورة»؟ أم كان يورده حجة لا تدحض على أن الكائن، لابد أن يدرك يوما، ضرورة التمرد للتخلص من القمع الذي يرزح فيه، عجبا «لابن الوراق» هذا الذي يزعم ان البراهين لا تهمه، كيف يصر، أحيانا، على «ضرورة البرهان على ما لا يحتاج إلى برهان».

وعندما سألته عن مبرر تلك الضرورة، أجاب: «لأن الناس غالبا ما تكتفي برؤية ما تراه، دون أن تسعى إلى ادراكه»، وبعد أن أمن صمتي وإصغائي، تابع: «والمكشوف، احيانا، هو المخبوء بعينه»، ماذا كان يريدني أن أفهم من ذلك؟ ومن هم الناس الذين عناهم، إن لم يكونوا، أنا نفسي؟

من جثوته وقف (ألف)، وقف سلطة، ذلك اليوم، كان قد جثا بتأثير الجموع التي انهمرت علينا متدافعة كالغيث، لكأنه جثا يحييها وفجأة، وقف، وقف بكبرياء في الوسط، حوله تجمعنا بسرعة، وكأننا نريد أن نحميه، ان نحميه من أذى محتمل، أذى كنا نراه قادما من بعيد، قادما مثل برق قصي لا نعوه المسافة عن الوصول، برق لم نعد، في الحقيقة، قادرين على تلافيه على تلافي صعقته وقروحه، قروح هذه العيون المستاءة، المتربصة بنا، مثل عيون الذئاب الخاتلة على العين.

لم تكن تلك، هي، أول مرة، التقي فيها بجموع السوق الهائجة، هذه، إلا أنها كانت المرة الأكثر إرعابا لي، والأبعد أثرا في نفسي، «يريدون خنقنا»! فكرت وأنا أشحذ النفس بصعوبة، وكان ذلك سببا إضافيا لتمكين القلق مني، كنت اكتشف (لأول مرة؟) سطوة الجبن علي، وكنت احسبني شجاعا (يا للخيبة)، أي سر يفتن الكائن عندما ينظر الى ذاته؟ ولم تراه يزيف صفاته وهي واضحة للعيان؟ وفي النهاية، من أنا لأخاف من هؤلاء؟ أولست، أنا نفسي، واحدا منهم؟ من هؤلاء البشر الواقفين أمامنا، كالبهائم الظامئة، وقد حان أوان إسقائها، وليس في الجب ماء لم لا يكون لهم الحق في تغيير ظروف حياتهم؟ ولم عليهم أن يتحملوا الظمأ والضباب؟ والى أي مصير سيساقون إن لم ينفضوا الآن، وفي حضرة القائم بالأعمال (أو القائم بالاهمال، على حد تعريفه)؟

ولكن، من يدرك أصراف الأمور وتطوراتها؟ من؟ غير من أدرك الأمر من قبل كما يقول، كان (دال)، ذلك النهار، ان اكتشف ان النظريات كلها مبنية على الخلل، بما فيها نظرية البائسة، هذه، ما كان يهمني، إذن، من ذلك اللغو، كله؟ كان عليّ أن أنظر، وأن أسمع، أن أنظر ما لا يرى، وأن أسمع ما لا يقال (أو فلأحاول) أو لم يقل هو ذلك؟

وسط ذلك الضجيج الحافل، كان (ألف) يتطلع، بهدوء، الى الناس، يتطلع بتواطؤ إليهم، وكأنه لم يكن ينتظر إلا اجتماعهم الغامر، هذا لكأنهم جاءوا لتحيته ورضاه، لا ليعربوا له عن استيائهم كانت الرصانة تهيمن على قسماته. ولا تفارق الرزانة فضاءه المتسم بالجلال، لا، لم أكن أفهم، انذاك، كيف ظل محتفظا بهدوئه رغم ذلك الضجيج الذي يهز الأركان، لا لم أكن أعرف، بعد، ان تلك هي أولى خصائص المتسلطين.

كان عمر يتفرس في الوجوه، وكأنه يحذرها من اللجوء الى «ما لا يجب إلا اللجوء إليه» (كما صرت أعرف الآن).

لكأنه أدرك، متأخرا، حدوث ما كان حدوثه مقررا، من قبل، ولكن كيف يمكن تجنب أخطار الحياة وهي لحمتها وسداها؟ كما يقول (دال).

أما (جيم) فقد بدا وكأنه أصيب بلجة من التحرك والتحاكك، من التحرك في أرضه، ومن التحاكك بالجموع، لكأن أفواج الناس لم تزده إلا تبعثرا وانتشارا، كان القلق الذي كسا سحنته يشي، عفوا، بانفعاله الهائل وبنفوره، لكأنما كان عليه (كما حسبت) أن يفعل شيئا. (شيئا أساسيا، لم يعد قادرا على فعله، يا للهول) ولكن أي شيء يمكن لكائن فعله في ذلك الجو المليء بالشحنة والاضطراب؟

كنت أسمعه يتكلم، لكنه كان يتكلم، وحده، يتكلم في الفضاء المتلئ بالناس، وكأنه في صحراء، لا، لم يكن يرى من الجموع أحدا، لكأنهم ذباب بلا خطورة ولا شأن.

لا، لم يكن يهمه من ذلك التجمع العفوي الرائع الذي هز مشاعر (دال) (ومشاعري)، إلا العثور على ما كان (أو من كان) يدور عليه (أو عليهم)، ولكن من بإمكانه أن يكون متأكدا من شيء في ذلك النهار القائظ، وقد غطس الناس، كلهم، في المشقة؟

كنت أحسني، لأول مرة، مغمورا بسيل من البشر الذين كنت أبحث عنهم، لكنني كنت أبحث عنهم في المكان الذي لا يمكن لهم أن يكونوا فيه.

أأكون أضعت حياتي البائسة عبثا، في رفقة هؤلاء، إذن؟ (صرت أعدهم واحدا واحدا من (باء) الى (جيم) وبالعكس)، أي بؤس يدفع الكائن إلى الهرب من ذاته؟ كنت أفكر، وكانت الجموع تئز، حولنا، كالنحل المنطلق في أوائل الربيع، ماذا فهمت (ماذا كان بامكاني أن أفهم، بالأحرى) في تلك اللحظات التي ينعجن الكائن فيها بالآخرين، مثل ذرات الطحين المرتوي بالماء؟

وفجأة، وجدتني أقرر، والقلق يحاصرني: إن هجموا علينا ضعنا، وكأنه موكل بطمأنينتي، ورفقي، لامس «ابن الوراق» أذني، وهو يقول: «لن يهجموا»، لكأنه كان على علم بشؤونهم، ونواياهم، كدت أبدأ الشك فيه، أيضا (إن لم أكن قد بدأته، فعلا، لكأن الخوف هو المصدر الأساسي للشكوك)، ووجدتني أهمس له، وأنا أكاد لا أصدق مقاله (وكانت تلك أول مرة يخامرني فيها شعور قاطع، كهذا): ولم لا يفعلون وأنت تعرف ما تعرفه عن الوضع؟

وبهدوء، أجاب، دون أن يحفل بما كان يفعم ذاتي من اضطراب: «لأنهم ليسوا أعداء حقيقيين لهم، ولا هم أصدقاء». وبعد أن رمى بنظره الحسير فيمن حوله، أكمل، بنوع من اللامبالاة: «إنهم جمع من المستائين، لا غير».

جمع من المستائين؟ وأي ضير في ذلك؟ صرت أدور حولي واستدير، استدير باحثا عن فعل حاسم يكذب منهجه ورؤياه، كنت اتساءل، وأنا أترجرج، كالمعتوه:

أو ليس الاستياء، هو أولى عتبات الوعي الثوري؟ كما كان يقول؟ لم تراه بدل شؤونه الآن؟

ولما عرف ما كان يدور في ذهني، اقترب مني، من جديد، اقترب حتى لامس بعضي، وهو يتمتم هامسا (وهل كانت ضجة الخلق الذين بدأوا الفوران حولنا، تسمح بغير ذلك): «الاستياء، مثله، مثل أي عاطفة قوية أخرى، أو شعور عفوي آخر، سلاح ذو حدين». ولأنني بقيت صامتا، زائغ النظر، مضطرب الاحساس، تابع بالهدوء، ذاته: «فهو إما أن يدفع الكائن الذي أدرك، بعمق، خصائص وضعه التاريخي، الى التمرد عليه، على هذا الوضع، وهو ما نأمله ونعمل من أجله، منذ أمد طويل، أو أن يدفعه، إذا لم يكن قد أدرك، بعد، خصائص وضعه الطاغية، إلى إعلان تذمره منه، فقط»، اعلانه، فحسب، دون سعي حاسم إلى تغييره، وهذا هو حال جماعتنا، اليوم.

قال ذلك بلا اهتمام، قاله دون أن يقدم أي سند لما قاله، سوى ابتسامته الرطبة التي صارت توحي بالملل، أكثر مما توحي بالثورة، الملل من استمرار وضع لم أعد أرغب (أنا نفسي) في استمراره، وضع، صرت أتعذب فيه بشكل مجاني، يكاد أن يقارب العبث، دون أن أكون قادرا على تغييره أو الخلاص منه، (وضعي معه ومعهم، مثلا) أي «كذب تاريخي» كان يملأ الفضاء، أنذاك؟ يملؤه نافثا فيه سمومه التي لا تقاوم.

- ٤ -

انسلت، كالحية التي داهمها الماء، محاولا الابتعاد عنه، كنت أعرف أن اكتفاءه بذاته، والمليئة بنفايات التاريخ، لن يدفعه الى البحث عني، على الفور، ولا الى التفكير في أنني قادر على فعل مضاد لرغبته. كما أن اطمئنانه الطاغي الى نفسه، سيعوقه عن الالتفات الى حيث كنت أقف ليتأكد من أنني لم أعد واقفا لصقه في المكان، كان بعقيدته الثورية الراسخة، «يؤمن»، هو الآخر (مثلهم)، ان ما حاز عليه سيظل ملكا له الى الأبد، لا لم يكن في وضع يسمح له بالاعتراف بقدرة كائن، مثلي، على ارتكاب «حماقة» كهذه «حماقة الابتعاد عن مصدر الاستعباد».

كنت أفكر في هذا (مستمتعا بلؤم) وأنا أغوص في الجموع، مبتعدا عنه، كانت تلك أول مرة أتذوق فيها «متعة التخلي العظيم»، كما كان يقول، فبدون ذلك (كان يضيف) لا يمكن للكائن أن يتخلص من أوساخ حياته التي ستبلد ذهنه، وتصدئ مشاعره، بما فيها الأكثر نبلا، ولكم، كان في ذلك على حق.

هذه المرة، لن استسلم لأوهامي قررت ذلك سرا وأنا أتناءى، مختلطا بالناس.

كانت الحركة العنيفة، حركة الكائنات التي أحاطت بالسوق، وأنحائه، هي التي صارت تقود ايحاءاتي ومشاعري، و... وفجأة، دوى صوت ألف المهيب، حتى اضطر الخلق، كلهم، الى السكوت:

- ماذا تريد الناس، يا (باء)؟

وقبل أن يرد (باء)، برز من الجمع رجل- دهشة، وجهه مشطور في أكثر من نحو، ثيابه ملوثة بالزيت والسماد، على احدى عينيه حطت غمامة، لكأن غيمة بيضاء سكنت بين جفنيه، كان يضلع، مجاهدا، وهو يحاول الاقتراب منا، دون جدوى! لا، لم يقترب فترا! لكأن سدا منيعا، يحول بيننا وبينه (من يمنع الأعرج الضليع من الوصول الينا)؟ كنت أفكر في ذلك دون الفرح، ولما عجز الرجل عن شق الكتلة الصماء، التي بدت، وكأنها صممت من أجل منعه من الوصول، صاح صيحته الشهيرة، تلك، صاح من محبسه، بصوت أجش، متعدد الطبقات والمعاني:

- ساندناكم أملين خيركم، ولم يصبنا غير شركم.

ومن جديد صاح، وهو يحاول الكشف عن بعض انحنائه (التي خبأتها الكتلة المحيطة به، على الفور):

- لولا الحياء لأمطنا اللثام عن مواجع اللثام.

صار (ألف) يهتز في مكانه، وهو يرتجف صار يتحرك حركات غريبة لم أعهدها فيه (ولم أكن أتوقعها منه).

حركات العارف- المتجاهل، الذي يكشف له الآخرون، بالرغم منه، ما كان يعرفه من قبل، وكأنني سمعت (دالا) يتمتم بخفوت لصقي، دون أن أعيره اهتماما (ماذا كان يقول؟). صرت أتمتم، أنا الآخر، كانت تلك أول مرة أحسبني فيها غير معني بتمتماته! كنت قد بدأت اضطرب، أنا أيضا، وبلا سبب واضح، كما بدا لي، ولكن عن أي سبب يجب أن نبحث عندما تكون الأسباب كلها، مرمية، قدامنا وبلا غطاء (على حد قوله)؟ لكأن الأحداث الجليلة ليست بحاجة إلى أحد بعينه لتصيبه. ليصيبه شرها الكبير، ولكن، من أنا لأحزن، أو لأفرح؟ أو لم يصادروا مني كل شيء، بما في ذلك شعوري الحميم؟ أو لم يعلموني «فضائلهم» الثلاث: الكبت والخجل والانصات؟ (وهن أم الرذائل)! أين هو «ابن الوراق»، الآن، لأبصق عليه!

لم يعبأ الرجل - الدهشة بحركات (ألف) العصابية، (ولا بتوتراتي المدفونة في أعماقي) بل أتبع أقواله وحركاته بأقوال وحركات أخرى، وبشكل بدا لي استفزازيا، حتى! ولكن أو ليس المستفز ضحية لمن استفزه من قبل؟ على حد قول «ابن الوراق» الراسخ في الغلم (بالغين).

كان الرجل الأعرج يمسك بطنه الضامر بيد، وبالأخرى يفتش عن شيء ما، عن نبض أو حريق، عن أي شيء كان الأعرج الضليع يبحث في ثنايا جلده المتراكب من النحول؟ وأين تراه خبأ أسراره ومراياه؟ ولم تراه يتفرس هكذا، في الخلق، وكأنه يدعوهم إلى النزال؟ كانت عينه التي لم تحط الغيمة فوقها بعد، هي التي تجره من وجه إلى وجه، عن أي الوجوه كان يبحث؟ وكيف يلقاه؟ بلى! انه يبحث عن وجه محدد بالذات، وهو مصمم على العثور عليه (وهو ما ملأني استثارة وحبورا)، لكأنني صرت أرى الحدث الجليل ماثلا أمام عيني، حتى انني كنت ألمسه بيدي! لم أبحث، أنا الآخر، معه عنه، عن الوجه الذي يريد؟

وفجأة، صارت عيون «الدهشة» تقترب مثل الرصاص من وجه (ألف)، لكأنه الوحش الجائع وقد عثر، أخيرا، على فريسته، وعلى الفور، تحرك (جيم) ليفرق بين الوجه والعين، وساعدته في ذلك «الكتلة الصماء» التي لم تترك مجالا للرجل الضليع ليقول ما يريد. ودون أن يتنازل عن حقه في الكلام، أرسل الرجل الصوت من فوق قمة (جيم)، و«كتلته»، أرسله ليعبر الجموع، كلها، حتى يصل إلى (ألف)، إلى حيث يجب أن يصل، لئلا يبقى عذر لجاهل، أو لمتجاهل (كما كان يقول)، وهو ما دفعه، بالتأكيد، إلى أن يقول بأعلى صوته، شاهرا سلاحه الوحيد: يده العارية من السلاح، مشيرا بها، صراحة، إلى (ألف) وأعوانه:

- اعتنيتم ببطونكم، وأهملتم رؤوسكم، وطغاة التاريخ، كلهم فعلوا ذلك!

اهتز الخلق، كلهم، اهتزوا، وكأنهم أصيبوا بالصاعقة، وبدأ الجمع الذي كان صلدا، كالحجر الأصم، يتخلخل، واختفت الوجوه التي كانت تطل علينا من الفويهات الصغيرة، والكبيرة، وتلاشت تلمظات (دال) الصامتة، تلمظاته التي كانت محملة، قبل قليل، (كما بدا لي) بفرح متهيئ للانسكاب.

وحدها حركات (جيم)، ظلت متهيجة وبلا ارتجال، لكأنه خطط حتى لما لا يمكن التخطيط له (أولا يكمن سر السلطة التي لا تقهر في هذا)؟ كما كان يقول.

أما (ألف) فقد ظل صامدا، صامدا، لا يهتز، وكأنه صخرة مغروسة في قلب ذلك البشر الذي تفرق شذرا وهبابات، وبصوته الهائل نادى، من جديد (وكأنه لم يكن على علم بما كان يحدث ويصير):

- دعوا الرجل يكمل حديثه، يا (باء)!

لم يرد أحد منهم عليه! حتى الرجل الضليع سكت، سكت وكأنه قال كل ما كان يريد أن يقوله، لكن ذلك السكوت الغريب لم يطمئن (ألفا)، ولم يسره، فنادى الرجل، متقصدا، هذه المرة:

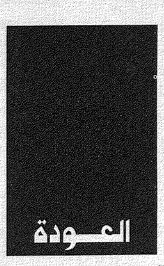
- يا ابن أخي...

لم يسمع الرجل نداءه، لم يسمعه لأنه كان قد سقط منهكا على القاع، سقط، متخبطا، وكأنه أصيب بطعنة لا برء منها.

وكما تفرق الناس في ثوان، تجمعوا، من جديد، أيضا! تجمعوا حول الجسد الطعين الذي ظل ثابتا في الأرض.

وحسبتني أسمع، برغم الضجيج السخيف، الذي كان يسد الأفق، اسمع تلك الدمدمة التي أعرفها، جيدا، والتي طالما بعثت القشعريرة في نفسي:

«هيلا يا قامع... هيلا... هيلا...».



العـــودة

آنا لويزا فالديس

ترجمة: محمد صوف *

كانوا يصلون أفواجا أفواجا. في الطائرات. في البواخر. في الحافلات، في الشاحنات. ومشيا على الأقدام.

بدأ كل شيء بعد نشر القرار الحكومي فشرعوا في العودة. تركوا أماكن تعلموا فيها لغات جديدة ومهنا جديدة وعادوا يقتفون أثر ذاكرة غابت في الزمن.. لم يأتوا بزوجات عقدوا قرانهم بهم في الغربة. ولا بأطفالهم الذين ولدوا هناك. كان منهم من نسي توديع أصدقائه الجدد.. وكان سكان هذه البلاد ينظرون باندهاش الى هذه القوافل من الرجال والنساء والشيوخ (وقليل من الأطفال) الذين كانوا قبل يوم رفاق عمل وجيرانا وعشاقا.. حتى اليوم الما قبل دار الحديث حول هذه العودة الممكنة و المستبعدة - كان ذلك مجرد حلم - كلهم كانوا يعرفون ذلك.

قبل سنوات كثيرة، كانوا وافدين جدا على الأمكنة وكانوا يتحدثون باستمرار عن العودة عن لاجدوى تعلم لغة جديدة إذا كان مقامهم قصيرا. وكانوا ينتظرون ساعي البريد بفارغ الصبر، ويقتفون أثره بأبصارهم أملين رؤية طوابع بريدية تتشابه دائما وتحمل صورة جانبية لذلك البطل العجوز بكل الألوان الممكنة. ويحاولون تخمين صاحب الخط على الأظرف الذي قد يحمل خبرا مشجعا يبشر بعودة سريعة الي البلد.. وبالتدريج بدأت المسافات الزمنية بين الوسائل تتباعد وكان لزاما عليهم أن يشتغلوا ليؤدوا الكراء ولضمان الملبس والمأكل.. وكان عليهم أن يتعلموا تلك اللغات التي يتطلب تعلمها وقتا طويلا.. لم يكونوا يكتبون كثيرا - كان ذلك صعبا - التنقل من حافلة الى حافلة. اعداد هندام الاطفال للمدرسة. الوقوف في طوابير طويلة لاقتناء أي شيء.

وهكذا أصبح موضوع العودة محببا لدى الجميع، وبعيدا أيضا.. إذ يتردد ذكريات بين أصدقاء يتكلمون لغة واحدة، أو بعد جلسة شراب أو بعد لحظة وصال مع شخص لا يحمل رائحة الأجساد الآتية من هناك مع بشرة سمراء وداكنة.

كثير منهم كانوا يملكون القدرة على الكلمة الطيبة والحركة الرقيقة التي بها يداعبون رؤوس من كانوا يبدأون كلامهم بـ «عندما سنكون هناك..» كانوا يساعدونهم على تلقي اللغة الجديدة ويشاطرونهم صداقاتهم ويترجمون لهم الأخبار المقتضبة القصيرة.

ثمة مصدر الاندهاش من هذه العودة السحرية الغامضة التي أصبحت في عداد الحكايات والأحلام ذهبوا كما جاءوا، دون حقائب تقريبا - فقط كتاب أو سجائر- لم يتمكنوا من توديع أحد. حتى الذين ذهبوا نسوا لغتهم الحبيبة، لم يكونوا يعرفون كيف يقولون «شكرا على كل شيء، اعتبروا البيت بيتكم».

لا أحد منهم استطاع أن يقول بيتي، عن بيته في البلد الجديد.. كانوا يقولون «هناك في البيت» وكانوا يحتفظون بالمفاتيح والاقفال والابواب التي لم تكن موجودة .. وبسرعة لم تعد ثمة مقاعد في الطائرات ولا في البواخر ولا في القطارات ولا في المراكب.. ملأوا الطائرات والحافلات والموانئ والمحطات. كثيرون شرعوا في السير على الأقدام، فملأوا الطرقات فكانوا مصدر ارتباك في العبور فأثاروا الرعب لدى سكان الأرياف. وسرت همهمات تقول إنهم مصابون بالأوبئة والطاعون وأنهم لا يحترمون الملكية الخاصة، وأنهم ينهبون ما تقع عليه أيديهم. ونصحوا السكان بعدم الخروج من بيوتهم.

أما هم فكانوا يغنون مبتهجين.

لقد هجروا المسدس والأرض والحصان وحملوا الأغنية. لا أحد استطاع أن يزرع الأرض أو يصنع النبيذ أو يجني العسل من خلايا النحل.

تلك كانت أحد الأسباب التي حدت بالحكومة الي السماح لهم بالعودة حتى تلغي كل قراراتها السابقة التي تسمي فيها المغتربين بالمواطنين وبالعناصر الخطرة على أمن البلاد وبمثيري الشغب والمخربين.

استقبلتهم البلاد الصغيرة بالأناشيد والأعلام.. مرحبة بعودتهم.. غطت اللافتات أرجاء المدينة وقف الآباء والأمهات والأخوة والأقارب المشكوك في قرابتهم ينتظرون أمام البوابات وفي المحطات. تبادلوا الصور والعناوين وأرقام الهاتف. وتفاديا للمشاكل الإدارية أقامت الحكومة عدة أجنحة يقيم فيها العائدون الذين لا أسر لهم. لا أحد استطاع مغادرة الميناء أو المطار دون أن يعرف أن أسرة تنتظره أو أقارب سيستقبلونه. تكفي الآلام التي عانى منها في البلاد بسبب أسرته التي أثارت الشغب والفوضى في زمن ما قبل الحرب.. قالت الاحصائيات بوضوح إن ثمانين بالمائة من المعتقلين والمنفيين كانوا أبناء لأزواج انفصلوا عن بعضهم البعض، أو ترعرعوا دون سلطة أبوية واضحة تحت رعاية أنثى. وهكذا حرصت الحكومة على تربية الأطفال وعلى تهذيب طريقة تفكيرهم. فقد اختفى معيار الأنانية الذي كان سائدا قبل الحرب حيث كان الطلاق وتربية الأطفال شأنا خاصا.

لقد تكفل مجلس حماية الأخلاق الحسنة بمراجعة طلبات الانفصال بدقة متناهية. وأصبح يأخذ بعين الاعتبار عدد الأطفال والنتائج السلبية أو الايجابية للطلاق المطلوب من أجل أن يوافق على الطلب أو يرفضه .. هل كان ثمة أجداد يستطيعون أن يمنحوا الأطفال الصورة اللازمة للسلطة

* قاص وروائي من المغرب.

الأبوية التي لا تناقش؟ أم أن الطفل كان يعيش تحت حضانة امرأة وحيدة لا تستطيع بسبب الضعف التقليدي للنساء، أن توجهه حسب مبادئ النظام واحترام السلطة وحب الوطن وخدام الوطن.

كانت خزينة الدولة محتاجة لكل أنواع العملة الممكنة وعدت بالملايين ما يحمله العائدون معهم. لذا كان عليهم أن يؤدوا رسوما على الجوازات والوثائق وعن الصور القانونية وعن المتأخر من الضرائب والكراء الذي لم يؤد والقروض التي حل أجلها. كان الذهاب مفاجئا. بعضهم تركوا عرائسهم بفساتينها البيضاء داخل الكنائس والبعض الآخر نسوا أطفالهم في المدارس. الدولة هي التي وجدت نفسها ملزمة بحماية الأرامل من الرجال والنساء، وحماية اليتامى. كان صحيحا أن تصدير الأطفال قصد تبنيهم من طرف عائلات ميسورة في الدول التي يقال عنها متطورة قد رفع من حجم الصادرات غير التقليدية لكن العائدين كانوا يؤدون مصاريف الأكل والدواء والمدرسة عن الذين لم يكن تصديرهم الى الخارج ممكنا.

جاءوا بجيوب مملوءة بنقود من أماكن مجهولة، تحمل صور ملوك يبدون قساة وأبطالا ومشرعين وأشخاصا مشهورين (وقد كانت هواية جمع الطوابع البريدية نشاطا مربحا، لأن ثمة أشخاصا يؤدون أثمنة خيالية ليبقوا في الذاكرة على طوابع أو نقود). لذلك كان غريبا أن تعثر على نجوم سينما الدرجة الثانية وعلى مكتشفين لجزر صغيرة وجنرالات لم يعرفوا الحرب قط، كثير من الذين وصلوا مؤخرا يتساءلون عن مصيرهم إذا هم استطاعوا أن يشتغلوا ويحصلوا على منازل تؤويهم. كثير منهم أساتذة للأدب في وقت لم يكن الأدب مادة تحرض على الشغب ولم يكن مادة غير نافعة، كما هو الشأن اليوم. لكنهم قايضوا كراسيهم في الخارج. واليوم هم ميكانيكيون لمحركات بطيئة الاشتغال أو تقنيون في أجهزة الاعلاميات النووية.

طوابير أمام المؤسستين البنكيتين أو المؤسسات الثلاث الباقية في البلد من أجل الحصول على عمل.. لأن الحكومة قلصت بطريقة جماهيرية ما كان من قبل غابة من الفروع البنكية. فقد كان دائما معلوما أن تبديل العملات والنقود وأسهم البورصة التجارية، يرتبط ارتباطا وثيقا بوول ستريت ودويتش يانكر فوربتد، وبمؤسسات كبرى أخرى. إذن لم لا ندع هذه المؤسسات تتكفل بشؤوننا؟

وانطلاقا من هذا القرار الرشيد، تغير وجه البلد. وتفككت تلك البنايات التي كانت تلمع بآلاف العيون الزجاجية. آلاف من المستخدمين البنكيين الذين كانوا يهدرون قواهم في العمل بالآلات وفي المكاتب خرجوا الى الشوارع ليغسلوا الأزقة والشوارع والساحات والممرات.

صعب على العائدين الجدد أن يتعرفوا على بلدهم. كانوا يخافون من الدخول الى المكتبات ليسألوا عن كتب المؤلفين الممنوعين أو الذين أصابتهم اللعنة .. بعض هؤلاء الكتاب أحرقت صورهم الى جانب كل طبعات أعمالهم. وتم محو أسماء البعض الآخر من القواميس. هؤلاء كانوا الأكثر تحمسا للأفكار الجديدة والتجديدات. لم يكن التاريخ مجرد حكاية لما سبق من الأحداث بل اكتشف انه يتأثر بالتغيرات (الذكية). لم تكن اسبانيا قط جمهورية. لم ينف فولتير قط وجود الله. وغيرت المعارك المنتصرين والمنهزمين. واصبح لفظ الثورة ينطبق على الصناعة والنيولوتيكا. وتم تطهير الفلسفة من كل ما ليس ميتافيزيقا. فخرج توما الأكويني من الظل الذي جعلته تيارات خارجية يقبع فيه.

من اليسير التعرف على الوافدين الجدد. فأنت تجدهم متجمعين في مساحات خالية يتذكرون ما كان فيها سابقا في المقاهي التي كان يكتب فيها الشعر كل المساء دون أن يزعجهم أحد، وفي أماكن نوقش فيها كثيرا معنى الوجود. وضرورة التغيير والجدلية والمادية. كانوا يجوبون المدينة بأعين أخرى ويعيشونها في الزمن الذي تركوها فيه. وكأن الزمن الفاصل لم يكن سوى جملة اعتراضية.. كانوا ينتظرون شيئا سحريا لقاء مع شبح يستيقظ من الماضي ويقول لهم : «أهلا بكم لقد كنت في انتظاركم».

إلا أن الماضي كان نسيجا خفيفا على سجادة سرعان ما محته السنون. افلتوا منه غضونا ووجوها وأصواتا. بعضهم رفض أن ينزل من المرتفعات بعد أن صعد إليها والبعض الآخر رفض النزول من الأسرة والخروج الى الأزقة . امتلأت قاعات الانتظار في عيادات الأطباء النفسانيين. وازدهر علاج المساعدة الاجتماعية وعلاج المجموعات والمسرحيات البسيكولوجية. لكن لا أحد استطاع أن يساعد الذين فقدوا القدرة على النسيان. إنهم يتذكرون كل شئ. الناس. الأماكن. الأحداث. الأدوات. المنفيين. لم تبق سوى علامات متفرقة هنا وهناك.. كان هنا مقهى .. هنا كان الشبان يجلسون بعيون تلمع أملا ويصارعون طواحين الهواء، يلعبون الشطرنج يناقشون الأوجه المتعددة لعدد من الأيديولوجيات. وهنا كان مسرح أتذكر؟ وهنا كانت تقدم عروض لبريخت أو لغارسيا لوركا، وبروميثيوس وفوينتيو بيخونا.. وهنا بالضبط. في هذه القاعة الخالية كانت العساكر أحيانا تعزف .

لم يسلم أحد بذلك في الأيام الأولى. بعد أسابيع لم يعد الإنكار ممكنا. ذهب الوافدون الجدد بالتدريج، لا شئ معهم. تماما كما جاءوا.. لا شئ غير كتاب أو سيجارة أو صور علاها الاصفرار .. ذهبوا في الطائرات والسفن والقطارات .. ذهبوا جماعات صغيرة . وبعد أن ذهبوا أفواجا كالبحر في فصل الشتاء .. وكما يقذف البقايا والزجاجات والحلزون والطحالب جاءوا الى شطآن أخرى خلف سراب لم يلتقوا به بعد آملين أن يعودوا مرة أخرى لكن دون أن يتمادوا في الحلم.

أنا لويزا فالديس، كاتبة من الاوروجواي.

القصة من : انطولوجيا القصة لامريكا اللاتينية في القرن الـ٢٠ .

وصدرت سنة ١٩٩٧م عن : (ناشرو القرن العشرين). المكسيك.



علي مصباح *

القدوم إلى المغرب من جهة البحر، ومن أرض اسبانيا بالذات له نكهة خاصة، مرفأ الجزيرة الخضراء من ورائك والبحر من أمامك، وعلى اليمين ذلك الجبل ذو الهيأة الغريبة، مثل ثور هائل جاثم في البحر؛ إنه جبل طارق، والعبور يتم هذه المرة في الاتجاه المعاكس.

بعد حوالي ساعة يبدأ جبل سيدي موسى في البروز، ثم عدة قرى بيضاء متناثرة فوق الربى، فهيئات غامضة لصوامع تعلو القمم مثل أصابع تشير إلى السماء، إلى سماء أخرى، لكن أين هي طنجة؟ إنها تتباطأ في الظهور، متغنجة، مثل عروس تتقدمها وصيفاتها بينما هي تمعن في التباطؤ.

جميل أن يقبل المرء على مدينة من جهة البحر، مثلما يدخل بيت الحبيبة من النافذة!

في الذهن مازالت تعتمل الانطباعات الأخيرة عن المدن الأندلسية، عن سحر أزقة حي البيازين العربي بغرناطة، جامع قرطبة المهيب، فناءات البيوت الأندلسية التي تشبه واحات داخل صحراء، والهيئات المرحة للغجر.. فكان من المنتظر، أو المؤمل أن تكون طنجة أكثر سحرا وعمقا، لذلك بدت لي، أو بالتحديد وسط المدينة الجديدة وشوارعها الرئيسية، على غير ما كنت أتوقع، وكان لابد أن أكتشف السوق وأزقة المدينة العتيقة والقصبة كي ألج طنجة التي كنت أريد، قبلها كنت أحوم حولها ولا أجد المنفذ، وقد بدأت أضيق بضجة الشارع الرئيسي، بصخبه وهدير السيارات؛ ذلك الدفق المتواصل الزاعق الذي يملأ الهواء، والأنوف والأدمغة بإفرازات الروائح الكريهة للبترول المحترق الذي يسمم الدماغ والروح معا.

في ساحة السوق العتيقة Grand Socco تمتلئ النفس بصخب آخر؛ صخب الأحياء، الحركة تغدو هنا انتشارية، والأجساد تتلاقى، تتقاطع في اتجاهات عديدة، والحلقات تلتئم وتنفرط حول هذا البائع أو ذاك، حول كدس من الأدباش، أو الأواني، حول بائع فطائر أو كفتة، بينما الحركة في الشارع الرئيسي شبيهة بمسيرة جنائزية، تندفع الأجساد فيها حسب خط مستقيم مثل دمى متحركة داخل استعراض آلي.

في طنجة كما في فاس ومكناس ومراكش ينتقل المرء من فضاء إلى فضاء مغاير تماما بمجرد المرور من المدينة العصرية إلى المدينة العتيقة، من فضاء تتكيف الحركة فيه باكراهات الوظيفة الميكانيكية ونسقها السريع والمتوتر، إلى فضاء أكثر انفراجا لا تحكمه سوى الحركة التلقائية المتسكعة التي تقتضي التوقف والمجادلة والانعراجات الحرة والإرتدادات، والتأني، إنه فضاء للحياة وليس حيزا وظيفيا للعبور.

المسافر القادم من أوروبا سيجد نفسه بالتأكيد في حالة شبيهة بالذهول وهو يلج هذه الفضاءات المختلفة عن الشوارع الفسيحة للمدن الأوروبية التي تنتظم الحركة فيها، وكذلك العلاقات، حسب نسق منضبط لقوانين السيولة والسرعة الفائقة. الدروب الضيقة والأزقة تجعل حضور الأشياء والمارة أكثر كثافة، هناك ضجة وغوغاء الألوان تتزاحم في جو احتفالي شبه كرنفالي، والأجساد متقاربة، تتلاصق، تتلاحم دون تدافع، ودون نفور أو تأفف. التجاور يأخذ هنا صيغة تعايش حميمي، والحركة لا تلغي اللسان، فالتأني يسمح بالمجادلة والتحادث، عمليات البيع والشراء تتم عبر قناة اللغة، إذ الكلام هو الذي يحدد نمط التعامل والسعر والتحقق من النوعية والجودة. ولا شيء يتم دون مجادلات ومناوشات كلامية فيها المراوغة والحذلقة، والتودد والقسم بأغلظ الأيمان، هناك نوع من الخطاب ينبغي على المرء أن يتقن تقنياته ويكون عارفا بألياته اللغوية وبسيكولوجيته، وأساليبه المعقدة. «عمليات كر وفر، تقارب وتباعد، مراودات ومحاولات استمالة من الطرفين، ومغازلات لا تخلو في أغلب الأحيان من شبق، هكذا تصبح عملية البيع والشراء تمرينا لغويا وتواصلا شفويا حميميا، عملية لا تلغي الجسد أيضا إذ توظف حركات الأيدي والاستمالة بالابتسامات وتعابير العينين لتلعب دورا متمما وحاسما في كسب ثقة وود الطرف المقابل وإقناعه». إنها مملكة المشافهة، وعلى الزائر أن يستعيد لسانه وينسى نمط المعاملات الباردة والمحددة بدقة بسلطة المكتوب المسطر مسبقا بأياد خفية أو بالآلات الالكترونية في مكاتب لا مرئية شبيهة بسلطة متعالية لا قدرة للمرء على مواجهتها والتدخل في آليات قراراتها.

أطفال ينزلقون بخفة ورشاقة السناجب بين الأرجل والأجساد المتلاحمة، نساء يتمشين الهوينى، يتفحصن البضاعة المعروضة في الواجهات وأمام الدكاكين، نادل مقهى يتسلل داخل الكتلة الكثيفة بطبق كؤوس الشاي، عتال يجر عربته مرددا بين الحين والآخر: «زيد أسيدي زيد! زيد الله يرحم الوالدين»، متسولون يجلسون على الأرض ولا يتعثر فيهم أحد، عتال آخر يسوق بغلا أو حمارا محملا بأوان من نحاس، كومة من الجلود المدبوغة، أو حمولة من بكرات الصوف، عجائز وشيوخ يقدرون بالكاد على المشي، يدبون مقوسين تكاد أنوفهم تلامس ركبهم، تجار يتبادلون النكات والمزحات وهم يقفون على عتبات دكاكينهم، الكل يسير بتؤدة، أو بعجلة والزقاق قادر على احتواء تلك الحركة عدا الخطوات المضطربة للزائر الأجنبي. يجد الغريب نفسه متعثرا مرتبك الخطى، محتارا إلى حد ما؛ إن هو أسرع الخطو اصطدم بمن هم أمامه، وإن هو تباطأ دفعه السائرون من ورائه، إن هو فكر قليلا ارتبكت خطاه، وإن شرد تعثر فيه الآخرون. إن رجليه تفتقر إلى القدرة على التأقلم وجسمه غير مدرب على تلقائية الحركة داخل المدن الشرقية.

هناك مدن تبلى، يدخلها الخراب وتمتد إليها يد الموت فتتحول في أحسن الحالات إلى آثار؛ أعمدة وصواري وجدران متداعية، متاحف منطوية على صمتها الأبدي لا يقدر على محاورتها غير المختصين في مجالات الاركيولوجيا وعلم التاريخ. مدن قد دعمها التاريخ ثم هجرها وأسلمها الى الموت. غير أن أغلب المدن المغربية قد استطاعت بقدرة عجيبة أن تراوغ موتها وتفلت منه. مراكش تراوغه بذلك الحفل اليومي البهيج الذي تهتز به ساحة جامع الفنا منذ قرون. ذلك المهرجان الشعبي العفوي هو سر خلود هذه المدينة. زيارة ساحة جامع الفنا رحلة في الزمن، هنا يتلاحم الحاضر بماض لم يمض، ولا يرغب في المضي.

زمن راكد يتجدد- مفارقة - في الطقس الاحتفالي اليومي الذي لا يخلف موعدا. ذلك المهرجان الدائم الذي لا تنظمه وزارة أو مؤسسة والذي يتغذى من الحركة التلقائية لأهل المدينة هو حلقة الوصل التي تجعل اليوم لا ينفصل عن الغد، بل يأخذ بيده ليعبر به انسراب الزمن الذي منه يتسلل الموت إلى كل شيء.

مراكش، وتسمى أيضا «البهجة»، ويدعى أهلها بهجاوة، ترى هل هذا هو ما يفسر الإصرار العنيد لأهل هذه المدينة على جعل الحياة حفلا يوميا متواصلا في ساحة جامع الفنا؟ إنهم على العموم أصحاب نكتة وملح، الأسارير هنا منبسطة وعلى صفحة الوجوه قلما يلحظ

---

* قاص من تونس.

التفحص آثار التوتر أو التجهم والإنقباض التي تجلل وجوه البشر في أغلب المدن. وبالرغم من قسوة الحياة المادية والنسب العالية للعطالة عن العمل وكثرة المتسولين والمشردين، فإن قسمات الوجوه توحي بهدوء باطني عميق، هناك شيء من الرضا والارتياح لا يعرفه سوى القنوعين؛ أولئك الذين سلموا أمر تدبير الأرزاق لله، وهم حتى في سعيهم الحثيث في طلب الرزق لا يأتون ذلك السعي بهلع ولهفة، وإنما يمارسون ذلك من باب قناعة مفادها أن «عليهم بالحركة وعلى الله البركة»، إن صحفة صغيرة من الحريرة أو البسارة (حساء الفول) من شأنها أن تجعل متناولها سعيدا وممتنا يحمدالله بصوت مسموع وهو يمسح شفتيه، بينما البائع يتناول المبلغ ويدعو له بالتسهيل في الرزق: «بالصحة والراحة، الله يخلف أ مولاي الشريف».

«الله يسهل أ الشريفة»، «الله يعفو عليك»، «الله يبارك فيك»، الله حاضر حضورا مكثفا في اللغة وفي كل المعاملات؛ في البيع والشراء، في التسول، في التحيات، في حلقات الرواة والمغنين ومروضي الأفاعي وقارئات الكف وباعة الأعشاب الطبية، في حلقات الذكر والغناء، في توضيحات التربية الجنسية التي تعطى علنا في هذه الساحة، بموضوعية وصراحة نادرتين، والتي تستقطب حلقاتها مستمعين منتبهين شديدي الانتباه من الكهول والشيوخ والمراهقين وحتى الأطفال، كل شيء يبدأ بذكر الله وينتهي بحمده والثناء عليه، وملامح الوجوه تشع بهدوء مريح.

اللغة مترعة بكثير من اللطافة والسماحة؛ كلمة الله تتخلل مجمل عبارات التوسل والتحبب واللوم وحتى الدعابة مكثفة حضور المقدس، وهي في الآن ذاته ترقق طابع التواصل وتضفي عليه شيئا من الدفء الذي لا يشعر المرء به إلا في لحظات الصفاء والحميمية.

لغة للتقارب بمقتضاها تنتظم العلاقات والمعاملات ضمن حرارة الإحتكاك الذاتي الذي لا يحيد العاطفة؛ الدينية منها وكذلك تلك التي تستند إلى المشاعر الإنسانية الصرفة، عندما يلومك المغربي أو يعاتبك لسبب ما فإن سلاحه الأخير والوحيد هو عبارة «حشومة عليك»، إنه لا يقول «عيب عليك»، لأن العيب يستند الى مرجعية أخلاقية خارجية، وسلطة متعالية قد تكون المجتمع، أو الدين، ذلك أن العيب مقياس خارجي، بينما «الحشومة» شعور داخلي، إنه لا يستدعي إلى لومك منظومة أخرى غير شعورك الخاص بالخجل، أي سلطة قيمك الداخلية، وهو بذلك يضعك أمام مقاييس ضميرك، ولا يقهرك إلا بنفسك وبذاتك.

يعجبني أحيانا أن أتوقف على مقربة من المتسولين واستمع إلى دفق الأدعية والتضرعات التي يرسلونها في الفضاء مثل نشيد ديني غنائي، يدعون للجميع بالرحمة، والمغفرة والتوبة ورضاء الوالدين، ويعدون بجزاء الله ويوزعون صكوكا شفاهية للثواب والسعادة وصلاح الذرية، وإذا المتسول يتحول بموجب ذلك الطقس إلى محسن، والمتصدق إلى معدم يتناول، إنه يتناول دفقا من العواطف والأحلام والأماني التي تبدو له في تلك اللحظة متحققة، مقابل درهم، أو رغيف أو حتى سيجارة، في المدن الأوروبية يأخذ التسول طابعا موضوعيا باردا وجافا، يستدعي مشاعر التضامن بلغة محايدة ميكانيكية تقريبا، وهو في ذلك يحرص كل الحرص على عدم تخطي حدود الموضوعية والاقتراب العاطفي أو الوجداني من أولئك الذين يطلب مساعدتهم. إنه يستدعي شعورهم بالواجب فيما هو يثبت الحواجز الاجتماعية التي تفصله عنهم.

الخطاب التسولي في المغرب لغة وصل وتقارب حد الحميمية. لذلك كثيرا ما يبدي الأجانب تبرما وضيقا تجاه إلحاح المتسولين وإصرارهم، ذلك أن الأوروبي لا يتعامل إلا بالمواقف الدقيقة والحاسمة، بلغة نعم ولا، بينما اللغة هنا تأسيس لعلاقات اجتماعية، لغة مراودة واستدراج ومحاولات للتأثير والاقناع. إن المتسول لا يتجه بالسؤال إلى موقفك الجاهز عقلانيا، بل يخاطب عواطفك ويحاول استفزاز مشاعرك ومجادلتها والدخول في حوار معها.

هنا يقف الأوروبي مرتبكا أمام ذلك الاقتراب الوجداني الشخصي الذي يسعى المتسول إلى إنجازه، إنه يستشف من ذلك نوعا من الاعتداء على حرمة ذاتيته المحصنة بالحواجز الموضوعية وهو ما يفزعه ويثير تحفظه أكثر من أي شيء.

ليست ساحة جامع الفنا ظاهرة فلكلورية لجلب السياح كما كنت أعتقد قبل زيارتها، بل هي مهرجان شعبي عفوي ومتنوع الإختصاصات، حلقات عديدة تبدأ في التكون منذ العاشرة صباحا تقريبا، وتبلغ ذروة تهيجها في بدايات المساء عندما تغدو الساحة قلب المدينة النابض، ساحة للاحتفال، للحلم، للتعلم، للإبداع: الإبداع العفوي الحقيقي (هناك الرواية والمسرح والغناء والباروديا...)، المتفرج هو الذي يميز دون وساطة النقد والإشهار بين الجيد والرديء، محطة للترفيه والعلاج النفسي، ساحة للتوتر والانفراج، لالتصاق الأجساد بالأجساد في تلك الحلقات التي تلتئم وتنفرط، ساحة للالتقاء، للدفء، لتفاعل كل الهواجس والأحلام والرغبات، ساحة للحياة، السياح الذين يؤمون الساحة كثيرون طبعا، لكنهم قليلون جدا مقارنة بعدد الأهالي الذين يحرصون على عدم التخلف عن ذلك الطقس الاحتفالي اليومي. غالبا ما يطوف الأجانب حول الحلقات من الخارج ولا يلجونها، يتفرجون عن بعد مذهولين ومعجبين لكنهم لا يلجون الحلقة ولا يكونون العنصر الأساسي في مسيرة المشهد وتطوراته. إنهم يدفعون الدرهم أو الدرهمين ولا يدخلون اللعبة، لأن هناك قوانين للمشهد تقتضي مشاركة المتفرج، وأحيانا توريطه، يطلب الراوي أو الممثل، أو المغني تلك المشاركة، أو يستفزها بطلب الدعاء، مثلا، أو بترديد «آمين»، أو هو يجتذب واحدا إلى وسط الحلقة، أو يستفز واحدا آخر بممازحة، أو يستحلف أحدهم، أو يطلب شاهدا على ما يقول، أو يراقص عجوزا أو يفتعل التغزل بواحدة أخرى.. وإذا المتفرج جزء من المشهد، وعنصر محرك لتطوره؛ عنصر فاعل لا مجرد متلق سلبي خانع، ذلك ما لا يقدر عليه الأجنبي لسببين على الأقل، أولهما حاجز اللغة، وثانيهما شيء من الريبة والحذر تجعله يحرص دوما على البقاء في الهامش. لكن إذا ما صادف أن رأيت عجوزا بوجه نحيل مستطيل، وعينين واسعتين تشبهان أعين الفاسيات وأنف شبيه الى حد ما بأنوفهن الدقيقة، يتنقل من حلقة إلى أخرى يحييه المغنون والحواة والبهلوانيون وباعة العصير والتمر والفواكه الجافة فلا تعجب لأمر ذلك العجوز الأوروبي الذي يبدو خلافا لبقية السياح متمشيا في حارته بين أهل وجيران ألفوه وألفهم، إنه خوان، يناديه أهل الساحة باسمه ويعرف هو أسماءهم جميعا، خوان غويتسولو الكاتب المراكشي القادم إليها من أسبانيا منذ سنين. قد وقع في فتنة تلك المدينة لأنه قد أدرك فيما وراء ذلك السطح الهادر بالمرح والبهجة والحركة كثافة تختبئ تحتها أسرار مايزال يحاورها في كتاباته إلى الآن مستنجدا بالأدب العربي، بالقرآن وبابن عربي طمعا في فتح أقفالها وفك رموزها.

مراكش - يقال إن العبارة تعني في اللغة الأمازيغية مر بسرعة، فقد كان هذا الموقع قبل بناء المدينة على أيدي المرابطين تحت قيادة مؤسسها يوسف بن تاشفين، مكانا قفرا محاذيا لجبال الأطلس، حوض فسيح بين جبل جليز وجبل درن (الأطلس)، كان ممرا للمسافرين من التجار ومكمنا لقطاع الطرق واللصوص الشرسين. لذلك كان المار من هناك ينصح بملازمة الحذر والمرور بسرعة. من هنا جاءت عبارة مر وكش، يقول البعض. ويقول صاحب كتاب «الحلل الموشية في الأخبار المراكشية» في وصف هذا الموقع إنه «موضع صحراء، رحب الساحة، واسع الفناء... وهو خلاء لا أنيس به، إلا الغزلان والنعام، ولا ينبت إلا السدر والحنظل»، وهو وصف يمكن أن يدعم الفرضية المذكورة بخصوص التسمية، لكن لم يعد قحص مراكش اليوم على ما كان عليه في تلك العصور، بل إن القادم إليها من جهة الشمال بعد المرور بأراض قاحلة حجرية تكسوها تربة صهباء تغدو ابتداء من منطقة بن جرير خليطا من الرمال والتربة الحمراء، يفاجأ بغتة بيروز ولجة شاسعة تغمر بخضرتها ذلك الحوض الممتد بين

جبل جليز وجبال الأطلس المغمورة بالثلوج. وتمتد البساتين في الجانب الجنوبي من المدينة حول وادي نفيس وما بعده إلى حدود لموضية على بعد ٥٠ كلم، حتى يكاد المرء يخال نفسه قد عاد إلى مناطق الشمال الخصبة.

«مراكش هي الولحة، قال لي الشاعر المغربي محمد بن طلحة، ألا ترى كيف تبرز لك من الخلاء مثل رؤيا؟»

عاصمة دولتي المرابطين والموحدين، ومن بعد غدا المغرب بأسره يسمى بمملكة مراكش إلى غاية القرن الـ١٩ حسب المؤرخ محمد بيرم التونسي صاحب «صفوة الإعتبار».

تدعى أيضا مدينة الرجال السبعة نسبة إلى الشخصيات الهامة التي أثرت في تاريخ المدينة، بل وتاريخ المغرب عامة: يوسف بن تاشفين، القاضي عياض، أبوالعباس السبتي، سيدي محمد بن سليمان الجزولي، سيدي عبدالعزيز التباع، سيدي عبدالله الغزواني والامام السهيلي، كان منهم القائد السياسي والعسكري والروحي، والقاضي، والولي، والفقيه العالم. سبعة أعمدة يتأسس عليها مجد المدينة، كل زائر طالب للبركة والتسهيل مطالب بزيارتهم لا ينبغي له أن ينسى واحدا منهم، وتقتضي العادة أن تتم الزيارة- وكذلك ذكرهم ومناجاتهم- حسب ترتيب قار، لا يقدم فيه واحد عن الآخر.

للحركة الصوفية بالمغرب تاريخ عريق وطرقها كثيرة ومتعددة، والأولياء منتشرون في كل مكان بشكل لا يعرف له مثيل في البلاد الاسلامية؛ في كل مدينة وكل قرية، فوق الروابي الجرداء النائية، نقاط إشعاع روحي موزعة في كل شبر، حول هؤلاء «السادة» كما يسمون هنا، تنتظم حياة روحية وثقافية نشطة لا في المواسم فحسب، بل يوميا وبصفة دائمة.

في المواسم التي تقام طقوسها في أغلب الأحيان في فترة المولد النبوي، تنتظم مهرجانات شعبية عارمة تتخللها حفلات موسيقية ينشطها في الغالب مغنو الكناوة، وتعم المغرب بأكمله موجة لاحتفالات بهيجة تستقطب الآلاف من الزائرين المتوافدين على مولاي ابراهيم (٧٠ كلم مراكش)، وتمسلحت (٣٠ كلم مراكش)، وزاوية العيساوية في ضريح الشيخ الكامل بمكناس، ومولاي ادريس الأول بجبل زرهون بنواحي مكناس، وسيدي علي، أو زاوية الحمادشة (٢٠ كلم مكناس). الأولياء عادة من الفقهاء والعلماء، وأحيانا من الدراويش التابعين لطرق صوفية مختلفة، والبعض منهم كانوا زعماء سياسيين لا غير مثل مولاي إدريس الأب بمكناس ومولاي إدريس الابن بفاس ويوسف بن تاشفين مؤسس الدولة المرابطية بمراكش، حول كراماتهم وإتيانهم بالمعجزات تروى أقاصيص كثيرة يصعب على المرء تمييز الواقعي منها مما نسجه خيال الناس عبر القرون. يتوافد الزوار على أضرحتهم يوميا بالمئات والآلاف طلبا للبركة والإخصاب، وفتح مكتوب البائرة، والتسهيل في الرزق وعودة المغترب، وهداية الضال، ودفع مفعول السحر... الخ. النساء من عجائز وفتيات يمثلن الغالبية الساحقة لأفواج الزوار، لا أدري إن كان ذلك يعود إلى كونهن أكثر إيمانا من الرجال، أم لكونهن الحلقة الضعيفة في المجتمع والتي هي دوما أكثر عرضة للاضطهاد والمعاناة.

داخل مقام الشيخ الكامل بمكناس جموع غفيرة من النساء والفتيات تحتشد في البهو وتتزاحم دخولا وخروجا على باب الغرفة المربعة التي يتوسطها قبر الولي المكسو بقماش أخضر من الحرير. بالقرب من القبر تتحلق مجموعة من الرجال المنهمكين في تلاوة القرآن. بقية الأجساد تتحرك بصعوبة وفي صمت ثقيل، ذكرني ذلك الجو المثقل بالرهبة والخشوع وذلك العدد المهول من النساء بمقام مولانا جليل الدين الرومي بقونيا. في الزاوية اليسرى للبهو المربع درج يقود إلى قبو، نساء وفتيات يصعدن وينزلن في صمت، على الوجوه تعابير مبهمة، مزيج من الرهبة والخشوع، والتجهم والانبساط، نزلت الدرج، في القبو حنفية ماء تتزاحم عليها الصبايا؛ يغتسلن، أو يغمسن أيديهن، والبعض أرجلهن أيضا، إنه ماء البركة الذي يسهل فتح مكتوب العذارى والبائرات، ويعجل بالخصوبة والإنجاب.

نساء المغرب عميقات الإيمان مقتنعات في أغلبهن بأن الحظوظ والأقسام بيد الله وأقداره، ذلك ما لا شك فيه. غير أن ذلك لا يتنافى لديهن مع شعور عميق بالمسؤولية وما يتبع ذلك من انخراط، أو التزام عملي في كل نشاطات الحياة الاجتماعية دون مركبات. يعجبني كثيرا مشهد الآنسات والسيدات وهن يجبن شوارع وأزقة المدينة- بمراكش خاصة- ممتطيات دراجاتهن العادية والنارية، سائقات بارعات، كثيرا ما وقفت أرقبهن بإعجاب وهن يشمرن الجلابية لامتطاء الآلة والانطلاق داخل الزحام الذي تختلط فيه دراجاتهن بالسيارات والعربات المجرورة بالخيول والحمير والباصات والمترجلين في جو كرنفالي يزيده حضورهن بهجة وطرافة. إنهن في كل مكان، جادات وحازمات، في الأسواق تجدهن تاجرات صبورات وبارعات بلطف، يقفن أو يقرفصن وراء أكداس الخضار، أو الأواني المنزلية في السوق الداخلية بطنجة، أو في سوق كسبراطة، متحجبات أحيانا وأحيانا سافرات، وتلك القادمات من منطقة الريف يعتمرن قبعات السعف المزدانة بأشرطة وزهور من الصوف والحرير في هيئات شبيهة إلى حد بعيد بفلاحات الساحل التونسي، أو نساء جزيرة جربة.

في رحبة مراكش- سوق صغيرة داخل شبه فناء مربع فوجئت بعددهن الهائل، لا يكاد يوجد رجل هناك، فقط نساء بأعمار مختلفة يقفن صفين متقابلين يفصلهما ممر ضيق لا يتسع لأكثر من مارين متحاذيين. متلاصقات، أغلبهن صامتات ممسكات في أيديهن بقطع من القماش، بتنورة، أو سروال، أو تبان، يجادلن الزبائن برقة، يقسمن بالله ورسوله، لا يقرأ المرء على صفحة وجوههن لا علامات تبرم ولا قنوط ولا ضجر، في العشية تراهن جالسات إلى طاولات الأكل المنصوبة في ساحة جامع الفنا، جنبا إلى جنب مع الرجال والأطفال وبعض السياح الأجانب، يتناولن حساء الحريرة أو شربة الكوارع، والرؤوس المبخرة والسمك والطحال المحشي بصمت وهدوء، تراهن في حلقات الحكواتيين والمغنين والبهلوانيين، ولا تفتقد حضورهن إلا في حلقات التربية والتوضيح الجنسي.

في محطة طنجة وقفت مندهشا لذلك العدد من النساء المتحركات ببطء شديد بهيئاتهن الكروية الضخمة العجيبة، جذبني صديقي المغربي برفق وقال لي مبتسما: أدهشتك الدورات؟ اعترفت بأنني فعلا مندهش لهذا العدد الكبير من النسوة ذات الهيئات الضخمة الخيالية. «إنهن مهربات قادمات من المنطقة الحرة بسبتة، ليس لديهن غير تلك الطريقة المفضوحة لتخبئة البضاعة المهربة التي ينقلنها الى مناطق عدة من البلاد، طبعا لا يجرؤ أحد على تعريتهن، والكل يعلم، وبخاصة رجال الجمارك والشرطة بما يخفين تحت ملابسهن، تتلمسهن الأيدي هكذا لمجرد القيام باجراءات شكلية، أو لمحاولة التكهن بنوعية ما يخفين تحت جلابياتهن المنتفخة تكاد تنفلق. يبتسمن بشيء من الحرج والخوف معا وهن يناولن كل مراقب «ما كتب الله»، ويدعون لهم بالبركة ورضاء الوالدين.

«الأرزاق بيد الله»، لكنهن جادات في البحث عنها أكثر من الرجال في كثير من الأحيان. سعي وكد لا يملك المرء إلا أن ينحني أمامه باجلال، وبشيء من الخجل أيضا؛ إنهن «نصف السماء»، والكثير مازال يصر على اعتبارهن ذوات نصف حق على أقصى تقدير.

***

تروم فاس أن تكون لغزا، رمانة تضم حباتها، إنها غياب في مرارة الحجارة.

الطاهر بن جلون

دخلت مدينة فاس ظهرا وكان الطقس حارا نسبيا ونحن في شهر مارس، ولعل ذلك ما جعل المسير في الشوارع الكبرى للمدينة الجديدة مرهقا إلى حد ما. وقد يكون سبب ذلك انني كنت متلهفا على دخول فاس البالي (هكذا تسمى المدينة العتيقة هنا). لم أكن أتوقع أنها بعيدة

كل ذلك البعد عن محطة القطارات الواقعة في سفح الجبل. كنت جائعا ومتعبا شيئا ما، الأمر الذي جعلني أضيق بتلك الشوارع الفسيحة الهادرة بمحركات السيارات– شارع مريم، والحسن الثاني، ومحمد الخامس، وعلال بن عبدالله– لم يكن لدي دليل سياحي أو خريطة، لذلك قضيت أكثر من ساعة من الزمن تائها بين تلك الشوارع الكبيرة باحثا عن منفذ أو زقاق قد يفضي بي إلى المدينة العتيقة كما هو الشأن في أغلب الأحيان (في استنبول، والقيروان، وطنجة...)، في لحظة ما تلبس بي شيء من الهلع وخامرني شعور بأنني لن أجدها، في وعيي كنت مقتنعا بأنها هناك، في مكان ما، غير أنها كانت مختبئة. لكن أين؟

قررت في النهاية أن التجئ الى سيارة تاكسي، عندها فقط، ونحن نعبر شارعا فسيحا أفضى إلى طريق تركت المدينة وراءها وتوغلت في منحدر طويل، عندها أدركت أنني كنت بعيدا جدا عن فاس البالي التي تراءت لي كتلة من البنايات الصفراء والشهباء متشبثة بربوة، منزلقة على المنحدر باتجاه سفح لا تراه العين بعد. قال لي سائق التاكسي عندما علم بأنني من تونس وهو يودعني ويتمنى لي إقامة جميلة في بلدي الثاني المغرب: «ادخل زاوية مولاي إدريس، اشرب واجلس هناك قليلا لترتاح وبعدها سيكون كل شيء مزيان». قالها بلهجة آمرة الى حد ما كما لو كان ينبهني إلى المهمة الأولى التي على الزائر القيام بها قبل دخول المدينة، بل الشرط الأولي لدخولها. وكان أن فعلت لهجته تلك فعلها السحري، فوجدتني مقدما بصفة آلية على تنفيذ طقس لا مجال لتغيير أولياته، وأنا أسير في الزقاق الضيق المزدحم بالدكاكين الغاص بالمارة مرددا في داخلي: ادخلوا البيوت من أبوابها وكان مولاي إدريس باب المدينة الرئيسي.

زقاق يفضي إلى زقاق آخر، وهذا الأخير ينعرج بالسائر في غفلة منه يمينا مرة وشمالا مرة أخرى، وتبدأ المتاهة، انعطافات وانعراجات، تواتر الظل والنور يوحي لك حينا بأنك توغلت داخل زقاق لا منفذ له، وحينا آخر بأنك متقدم باتجاه منفذ أو معبر رئيسي، سرعان ما تغالط المرء تلك الوعود وإذا ذلك الضوء مجرد إنارة ظرفية للدرب قبل أن يضيق مجددا، أو يتعرج ليتحول الى زقاق ضيق قد ينعطف بدوره ليتوغل في العتمة قبل أن ينتهي إلى باب موصد. منزل مختبئ هناك يعلن للسائر عن نهاية الزقاق، والخروج من الفضاء العمومي، وبداية فضاء خاص متكتم في سريته على حياة داخلية ليس للغريب فيها أي شأن، يصل فضول المتسكع إلى طريق مسدود، وعلى الزائر أن يعود أدراجه متلمسا العتمة التي تعود عليها الآن نسبيا باحثا عن بؤرة الضوء التي تركها قبل حين وراءه. لكن ما كل مرة يوفق المرء في ذلك المسعى، تكفي لحظة واحدة من الغفلة أو الشرود أمام باب عتيق مهيب المظهر، أو دكان تتزاحم على عتبته ألوان زاهية بديعة، لكي ينفلت من الدرب زقاق مفاجئ يستدرج قدمي السائر في دون انتباه إلى متاهة قد لا يخرج منها إلا بعد ساعات من التهوام، حتى دليل السائح، أو الرسم البياني الذي يمكن الزائر من التنقل بسهولة داخل المدن الأوروبية، يصبح عاجزا هنا عن أداء المهمة الصعبة في الإلمام بالشرايين المتعددة المعقدة، المتشابكة للمدينة العتيقة، مدينة التكتم والغموض، كان عليها أن تحمي نفسها من الغزاة الغرباء فأوغلت في تعقيد المسالك والدروب، وسد المنافذ، كان من الممكن للعدو، الغازي أن يحاصر مدينة بأكملها، لكن التوغل في داخلها كان دوما أمرا شبيها بورطة يصبح بموجبها المحاصر الغازي محاصرا سجين ذلك الأخطبوط الذي ينغلق عليه ويبدد طاقاته العدوانية داخل البحث الدائم والأعمى عن المنافذ، لذلك لم تكن هذه المدن الاخطبوطية تستسلم لغزاتها إلا بعد أن يضنيها الحصار الخارجي حتى ينفد غذاؤها وتبليها المجاعة والأمراض. لم آت المدينة غازيا، بل عاشقا متوددا لا يتوهم التحكم فيها برسم بياني يبيح سرها على الورق. وهي على أية حال تستعصي على كل الرسوم، كان علي إذن أن أراودها برفق وبشيء من الاستسلام إلى غنجها وسر أزقتها الموغلة في اللف والدوران والمراوغة، لم أبدأ بزيارة مولاي إدريس، كما أشار بذلك سائق التاكسي وكما كنت أنوي ذلك، لأنني لم أتمكن من العثور على ذلك المسجد– الضريح. بعد يوم عرفت أنني كنت طوال العشية أحوم حوله أكاد ألامسه ولا أهتدي إليه. كانت الأزقة قد عبثت بي وتقاذفتني حتى أنها قادتني مرتين إلى مخرج المدينة، وكانت في العديد من المرات تقود خطاي داخل دائرة شبه مغلقة تعيدني دوما إلى النقطة التي انطلقت منها، كان أمرا شبيها بالسخرية، أو المداعبة الخبيثة التي تتلاعب بالغريب، كأنما تروم ترويض غروره كي يذعن الي سلطتها الغامضة، ويعترف بالخضوع الى سحرها وفتنتها ويسلم أمره نهائيا إليها، المدينة لا تتحصن بالغموض من عدوانية غزاتها فقط، بل كذلك من التملق الكاذب لزوارها. ليست جسدا فيزيائيا من الحجارة والمعالم يعرض نفسه فرجة ونهبا لكل عابر سبيل. بل كيانا حيا شبيها إلى حد بعيد بامرأة متغنجة لا يستطيع أن يكسب ودها إلا من يتوسلها ويحاولها على نفسها مبديا علامات الإذعان إلى دلعها وغنجها والوقوع في فتنتها. من هنا يغدو ذلك التعقيد الشبيه بشرايين الجسد تلميحا ينبئ الزائر بأنه لن يتملكها إلا بالمعاشرة الطويلة، والمحاولات الصبورة، مدينة لا تؤمن بالعلاقات العابرة والزيارات المتعجلة.

في اليوم الثاني دخلتها من بابها الفوقي: باب أبي الجنود الذي يسميه المغاربة باب بوجلود. قوس ضخم مكسو بخزف ملون بالأزرق والأبيض تطل من ورائه صومعة وجزء من درب سرعان ما ينفلت إلى اليمين مشيرا الى تلك المتاهة المترامية الأطراف من ورائه تكاد لا تعرف لها نهاية. في كل خطوة مفاجأة سارة، باب عتيق من طراز أندلسي، ألوان، عطورات، روائح شهية لمأكولات معروضة في الواجهات البلورية وعلى المباسط على عتبة المحلات والمطاعم الصغيرة. عينان سوداوان واسعتان، بشرة تراوح بين السمرة والبياض: وجه بملامح أندلسية مثل تلك التي تبهر المرء في شوارع وأزقة غرناطة وقرطبة وإشبيلية والقيروان (جئت لأنظر إليهن، لأن جمال وجوههن كان خرافيا، كانت وجوههن مكتملة الجمال، بعيون واسعة كالجواهر، وأنوف رفيعة مستقيمة مع تباعد كبير بين العينين، وشفاه مكتنزة وشهوانية، وبشرة في منتهى النعومة، ولهن دائما هيأة الملكات أنائيس نين– المذكرات)، سيدة تعدل وضع جلابيتها بحركة رشيقة من كتفيها، جوقة من أصوات أطفال مازجة بترتيل القرآن تنبعث من مكان ما غير بعيد. على المرء أن ينتبه من الدوخة: الزقاق أرجل تتحرك في الاتجاهين ولا أحد يصطدم بأحد. أتبع الاتجاه الذي تأتي منه أصوات الصبية المازجة وقد أعادتني إلى سن الخامسة وأنا قابع في ذلك الكتاب الصغير أتهجى أولى آيات القرآن. أنعطف داخل درب ينفلت إلى اليمين مصيخا بسمعي، تنقص الحركة: فجوة مؤقتة وفراغ نسبي؛ تمتد الرؤية على بعد أمتار وتبرز الجدران الصهباء وأبواب البيوت الموصدة، لا نوافذ ولا شرفات، يضيق الدرب متحولا إلى زقاق (زنقة) وتتكاثر الأبواب، اندثرت جوقة الصبيان فيما وراء الجدران لا أدري في أي موضع. لم تعد أمامي إلا الأبواب الموصدة، إلى أين تفضي كلها؟ يتساءل المرء وهو لا يكاد يلمح من المساكن غير تلك الأبواب. الى حياة داخلية متكتمة على خصوصيتها، حياة مستديرة بحميمية بذخها، أو بساطتها، وجمالها إلى الداخل وليس لديها أي هاجس استعراضي، كل شيء يتم طي التستر والكتمان. من وراء تلك الجدران المتشابهة في بساطتها تنبعث من حين لآخر أصوات، ضحكات، موسيقى، روائح شهية في أوقات إعداد الوجبات اليومية، سعال عجوز، وجه امرأة يطل ويختفي من فرجة باب، جزء من سقيفة مكسوة بالخزف الأندلسي: إشارات وتلميحات تثير الفضول ولا تخلو من شبق، يتعتم الزقاق فجأة فإذا المتمشي يسير في عتمة شبه كلية. إنها إشارة إلى أنك توغلت بعيدا عن الفضاء العمومي، تتكاثر الأقواس الواطئة التي يكاد علوها لا يتجاوز قامة رجل عادي. كان لابد من صد هجمات الغزاة في تلك الأزمنة البعيدة المضطربة، وكانت تلك الأقواس الواطئة حاجزا يصطدم به الفرسان، لابد من الترجل، إنها طريقة ما لإضعاف المهاجم ورده على أعقابه.

مقارنة بمراكش المزدهية على الدوام بعرسها البهيج ومرحها الدائم، تبدو فاس سيدة وقورة، رصينة جاثمة على قرون من مهابة العلم والجد. مراكش تمنح نفسها فرجة طرب وبهجة تغدو على حافة الجنون عند المساء عندما تتصاعد وتيرة نشوتها، أما فاس فمتحصنة بأسوارها ملتفة على نفسها داخل متاهة شبيهة بدهليز تغشوه الظلال، داخله يتحرك الناس مثل كائنات خرافية قادمة من عصور غابرة، فاس البالي لا تنتمي إلى هذه الدنيا التي من حولها، إنها جزء مقتطع من عالم الأساطير والخرافات. عالم قد مضى دون رجعة ونسي جزءا منه فوق هذا المنحدر. قطعة من زمن لا تلجه السيارات ولا الدراجات النارية، أقدام تسعى، وبغال وحمير مازالت لم تفقد وظيفتها، كل شيء يوحي بأنها لا تنتمي إلا إلى نفسها، إلى زمنها الخاص: الأزقة الضيقة المعتمة، لون الجدران الضارب إلى صفرة باهتة مثل أوراق المخطوطات القديمة، الأبواب العتيقة ثقيلة الهيأة، اللحوم والكرش المتدلية على مداخل الدكاكين، الدجاج الحي المضطرب داخل الأقفاص مباشرة فوق الرصيف، العطور والبخور والبهارات، الروائح الطيبة منها والعفنة، أكداس القمامة، المتسولون الجالسون على الرصيف متمرغين في الأتربة والأوساخ في حالة اللامبالاة والشرود، المشوهون منهم، والعمي، والهزيلون في هيأة أشباح، الهازجون بتعاويذ وتراتيل وأدعية متداخلة لا يربط بينها رابط، والصامتون ذوو الملامح المقفلة التي لا تعبر عن شيء محدد. وأولئك الدباغون وصباغو الصوف الذين يشبهون زبانية البرزخ المنشغلين بغسل الأرواح. مياه الدباغ والصباغة السوداء، والزرقاء، والبنية، والحمراء المنسابة عبر المجاري العارية باتجاه النهر (لقد كانت فاس من أقدم مدن الدنيا التي عرفت نظاما محكما من القنوات المغطاة لتصريف المياه الوسخة)، ثم فجأة أقمشة من نوع رفيع بألوان خيالية الزهو والبهجة، أواني الفضة والنحاس الملتهبة الألوان والمظهر، فخضار وغلال وأكوام من البرتقال، فصوف، فحرير، فأوساخ من جديد، ثم أولئك الحرفيون القابعون في دكاكين ضيقة؛ الشيوخ منهم بالخصوص بهيئاتهم النحيلة وأيديهم الداكنة ذات العروق النافرة؛ الأيدي الطالعة من غبار القرون المنصرمة، أصابع رشيقة واثقة تصقل، تنقش، تطلي، تخيط، تلمس وهي غافية في الظلال التي تسبح فيها الخليقة منذ الأزل، مدينة واقعة على حافة الواقع.

من تلك الفجوات الرطبة المحفورة في الجدران تتوزع على أرجاء البلاد كلها أباريق الشاي الفضية، أحذية، بلاغي، برانيس، جلابيات الحرير والصوف والمخمل، إنها فاس الغافية في مأمن من سطوة المحو والنسيان، نساها الموت هنا داخل المتاهة المحفورة في المنحدر، نهرع إليها يدفعنا شيء أكثر من الفضول، وأكثر من الحنين، إنه الهروب من الموت الذي طال كل ما عداها، مولاي إدريس وجامع القرويين قبلتنا، نخلع أحذيتنا في العتبة فنشعر بخفة لا معهودة وندرك أن أقدامنا لم تخلق للأحذية بالنهاية.

في سنة ٢٤٥هـ/ ٨٥٩م، قدمت إلى فاس سيدة ثرية من مدينة القيروان تدعى للاّ فاطمة الفهري هي التي بنت جامع القرويين على مساحة تبلغ حوالي ١٠٠٠٠ متر مربع تتخللها ٣٦٦ ركيزة ويلجها المرء من ١٤ بابا، ذلك الجامع سرعان ما تحول إلى إحدى كبرى الجامعات والمراكز العلمية التي أشعت على الشرق والغرب على حد سواء. في باحته كانت تدرس شتى فروع العلوم، وفيه درس موسى بن ميمون الطبيب الفيلسوف الأندلسي الشهير. هنا جلس ابن رشد وابن خلدون ومحيي الدين بن عربي والقاضي عياض. والبابا سلفستر الثاني كطالب علم. هنا يجثم التاريخ بثقله، وفي الفضاء، ما بين الأرض والسماء شيء غامض يرف ويجلي هذه المدينة بضرب من الرهبة والجلال الذين قلما يشعر بهما في غيرها من المدن. لعله ذلك الزخم الثقافي والعلمي يتكثف في فضائها كتلة روحانية تجعل المدينة شيئا أرقى وأعمق من مجرد جدران وأزقة ومعالم من حجر. ولعل ما يكثف ذلك الشعور الغريب بالرهبة هي البساطة المتناهية. مسحة من صوفية متقشفة ورهيفة في الآن ذاته تجعل الزائر أقرب إلى الخشوع منه إلى الانبهار. في فاس كما في مراكش ومكناس يجد المرء نفسه في حضرة جمالية أخرى تستمد قوتها وعمقها من الأشكال البسيطة التي لا تعير اهتماما كبيرا لدقة الخطوط واستقامتها وانضباط الزوايا، ولا لتعقيدات الرسوم والمبالغة في التزويق والتزيين. في متحف الخشب بفاس، أو متحف الأودية للصناعات التقليدية بالرباط، ومعارض الأثاث التقليدي، يجد المتفرج نفسه وهو يتأمل الصناديق والخزائن والأبواب والرفوف والأفاريز والكراسي وأرجوحات الأطفال والآلات الموسيقية (القمبري، الهجهوج، الدفوف، القراقب) أمام فن ذي طابع بربري- أفريقي أقرب الى السذاجة منه الى تعقيدات ورهافة الفنون الشرقية (الشامية والفارسية)، فن بسيط، طبيعي، تلقائي، بألوان مختزلة يطغى عليها البني والأحمر والأخضر، لا تتعقد الأشكال والألوان إلا في الأشياء التي تحمل تأثيرات أندلسية. حتى الخط المغربي نفسه يبدو مخترقا بذلك الطابع البربري الأفريقي، لكن من التجاويف الضخمة لبعض الحروف (الطاء والصاد والميم والراء والكاف...) وتناظرها مع امتدادات الألف واللام وارتعاشة بعض التضاريس يستشف المرء نوعا من القوة التعبيرية التي تمتزج فيها البراءة والتواضع بعمق الأحاسيس وامتلاء الروح بنبضها العاتي؛ عمق صوفي شبيه بذلك الذي يلمحه المرء على صفحة وجوه الدراويش المشرقة بالتواضع والايمان.

***

منذ القرن التاسع عشر غدت المغرب قبلة العديد من الأدباء والشعراء والفنانين، توافد عليها الكثير من الرومانسيين الحالمين المتبرمين من رتابة الحداثة وعقلانيتها المجحفة، ثم جاءت موجات الهيبيين وفناني الـBeat generation هنا وقفت أنايس نين مخطوفة بهذا العمق، وكذلك الشاعر الفرنسي كلود أوليي صاحب كتاب «مراكش المدينة»، وبدا إلياس كانيتي أشبه بتلميذ صغير مرتبك أمام ساحة جامع الفنا حيث اكتشف سرا آخر لفن الحكي والتعامل مع اللغة، كل هؤلاء وغيرهم كانوا يستشفون من وراء الأصوات والحركة والألوان كثافة ما وراء الغرابة الساحرة أبعادا أخرى مسربلة بالغموض. ذلك الغموض هو بالتحديد ما يكون الكثافة الثقافية التي ينطوي عليها هذا البلد. كثافة تتأسس من تراكب وتجاور وتداخل الهويات المتعددة؛ الأمازيغية عنصرها الرئيسي والإسلام خلفيتها الروحية والذهنية، بينما العنصر الأفريقي عامل بهجتها وخفتها. يتوازى التعدد الاثنوغرافي والثقافي مع التنوع الجغرافي الذي يجاور بما يشبه المزحة الخيالية بين النخيل وقمم الجبال المكسوة بالثلوج، بين السهول الخصبة والهضاب الجرداء القاحلة بين غابات الفلين والكلاتوس (منبسطات الشمال) والأرغان (منطقة الصويرة)، والمنبسطات الرملية. يتغير لون التربة من منطقة إلى أخرى- وأحيانا تتجاور الألوان في منطقة واحدة- من البني الغامق إلى الحمرة، إلى الصفرة الباهتة. تتجاور أيضا الأزياء المختلفة في الأسواق وفي الشارع وفي المقاهي، الجلابات المغربية بطرابيشها المخروطية التي تعطي الرجال هيئات غامضة ووقورة، وتوقع مشية السيدات على إيقاع عصور قديمة خلت، مع البذلات الأوروبية والتنورات القصيرة وبنطلونات الجينس. لكن حذار، على المرء ألا يتسرع في تصنيف الناس حسب ذلك الاختلاف اللباسي، إذ يمكن للفتاة العائدة من المدرسة أو المكتب أو الجامعة في زيها الأوروبي الذي لا يختلف في شيء عن لباس فتيات المدن الأوروبية، أن تخرج بعد ساعة بجلابية مغربية فيعتقد المرء أنها سيدة بيت محافظة وتقليدية. الأمر نفسه ينطبق على الرجال بمختلف أعمارهم ومراكزهم الاجتماعية. إنه المغرب؛ يؤاخي بين المختلف والمتعدد دون صدام أو تمزقات واقتتال. مغرب متسامح منفتح على الآخر يحتضنه في اختلافه، يمتص التناقضات بالتجاور المرح والتعايش. لعل ذلك هو الخلفية الثقافية التي يتأسس عليها الاستعداد الاجتماعي فالذهني- السياسي لتعايش المختلف.



لغة الأعضاء

محمد أسليم ★

سُمع دق كثير على الباب، أنا جالس قرب زوجتي، متكئ على أريكة البهو المقابل لمدخل المنزل، تزايد الطرق، اصطنعت ربة البيت الهدوء، لفتت انتباهي إلى الخبط المتوالي، لكن لانشغالي بخصومة معها، فقد رفضت استقبال أي زائر. انفتح الباب وحده، تراءى لي من نصفه المشرع حشد من البشر: جماعة من الرجال والنساء تبينت منهم أقارب لها.ولأنني رجل ذو مزاج لا يقبل الحلول الوسطى ولا تجزيئا للمشاكل ولا تفريدا للأفراد، فقد ماهيت الزوار مع ربة البيت. لم أقم لاستقبال أي كان. اجتهدوا في إيجاد سبيل لتجاوز الإهانة التي «ألحقتها» بهم من خلال تجاهلي إياهم؛ افتعلوا الاختصام؛ ها هم يتبادلون كلمات متفاوتة الخشونة، يتشادون بالأيدي، يتدافعون، يصطنعون زحاما لا يزيدهم إلا بعدا عن مدخل البيت. ابتعدوا عن الباب قليلا. بعضهم يشزرني بنظرة غريبة، تسمرت عيناي في عين أكثر من واحد منهم.

وفأنذا أجد نفسي وسط ما يشبه كابوس، طريح الفراش، في الهزيع الأخير من الليل، داخل غرفة دامسة، تكاد أنفاسي تنقطع، تجتاحني حرارة مفرطة. يفيض بداخلي ذبيب عرمرم مجتاحا جسمي قاطبة؛ يسري في الأوعية والأعصاب والعظام، يتسرب إلى الداخل بكل شقوقه ومخابئه وتجاويفه ونتوءاته، مخي الآن يحترق. شبه نور خافت ينزل فوق السرير مكونا هالة كأنها قبة من نور. أريد أن أصرخ، لا أقوى على الصراخ، أريد أن أحرك أي طرف من جسدي، لا أقوى على الحراك، أنى بأقوى ما أوتيت من قوة، لا تلتقط أذني إلا صمتا رهيبا، فقد استحال الداخل في إلى فضاء رحب يبتلع كل صرخة أو أنة وصداهما، كأنني صرت الآن بئرا موغلة العمق. أشعر بغبن شديد، أدرك بيقين لا يقبل أي دحض أنني الآن إلى الموت مساق. أحس بأنامل كف توضع على شفتي السفلى وبأصابع أخرى تندس تحت رأسي لتسنده. أجهد عيني على الانفتاح، تنفتحان بالكاد. أرى رأسي شبحين أحدهما عن يميني والآخر عن يساري. تتكلم امرأتان، لا ألتقط من كلامهما إلا صوت المرأة التي عن يميني: إنها أمي. تقول: «كأن شفتيه قطعتا ثلج. الله، ثم الله، ابني مسكين يموت! ابني يموت..»، يتكرر هذا الكلام مرات بصوت مزقه قرب الفقدان. لا ألتقط من المرأة الجالسة عن يساري سوى ترنح ونحيب، بكاء خافت، عرفت من هي: إنها زوجتي. زوجتي وحدها هي التي حرصت منذ مرضت على إظهار رباطة جأش نادرة، على عدم ابداء أي انكسار أمامي. ظلت مستمسكة كأنها قطعة فولاذ، وكلما كلمتها في المرض استصغرته واحتقرته، ثم اصطنعت حيلة لتغيير مجرى الحديث إلى آفاق أخرى. تلك كانت طريقتها في الحرص على عدم دفعي إلى الانهيار، وهي طريقة كانت صائبة دون شك، إذ لولاها لكنت انتقلت إلى اقامة الموتى منذ أربع سنوات على الأقل؛ فأمام مرض عضال، كالذي أعاني منه الآن، ليس بوسع المرء أن يفعل أي شيء آخر عدا الركون إلى أحد تصرفين متناقضين: فإما يؤمن بقوة المرض، ويستسلم له، ويقتنع بطابعه القدري، فينهار أمامه، يقول: «لم يبق لي في الحياة إلا أشهر معدودة...»، فيعد عدة الرحيل، يصفي ممتلكاته، ثم يجهز سرير الاحتضار، وذلك ما يحدث له بالفعل، إذ ما يمضي ردح من الزمن حتى يجد نفسه بالفعل طريح الفراش، ويدخل سيرورة الموت الفعلي. أو (وهذا هو التصرف الثاني) يأخذ مرضه مأخذ جد دون أن يأخذه مأخذ جد، بمعنى أنه يعرف أنه إن يواصل التصرف على نحو ما تصرف به إلى حدود معرفة مرضه، ينقض عليه الداء، ولذلك تراه (المرء) يواجه المصير القدري الذي يرتسم أمامه بإرادة تفوق كل إرادة، برغبة في البقاء، فيتخذ من المرض مناسبة لمراجعة أسلوب حياته، لاكتساب عادات جديدة، مبتكرا بذلك حظوظا للبقاء، حظوظا للشفاء، وفي المسلك الثاني اختارت زوجتي الزج بي منذ هوى علينا خبر المرض كالصاعقة...

يتواصل الصوت المزق والبكاء الخافت، كأني الآن بصدد الإنصات إلى أغنية حزينة منكسرة ما يوقعها إلا الترنح والبكاء. أتمزق أنا الآخر في أعماقي إشفاقا عليهما، أحاول القيام بأي حركة، النطق بأي كلمة، كي أتظاهر بأنني لم أصل بعد إلى طور الاحتضار، بأنني مازلت حيا، بأنني سأبقى حيا... لا أقوى على فعل أي شيء، أدرك أن الانقضاض علي قد تم فعلا، وأن جثتي الآن لا تعدو مجرد فريسة في يد هذا الكائن الجبار الذي يدعوه الأحياء موتا.

يتوارى الكابوس والحلم، يشرق الواقع بكل مرارته؛ يدخل أهل الزوجة إلى الغرفة، يحيطون بالسرير، أفطن إلى أنهم لم يأتوا صدفة، لم يجيئوا لإصلاح ذات بين بيني وبينها كما خيل إلي قبل قليل، بل جاءوا خصيصا لحضور جنازتي، أنا الآن أحتضر، ولعلم ربة البيت بقرب موتي فقد أخبرت آلها، فجاءوا من مدن بعيدة خصيصا لحضور موتي وتشييع جنازتي، تصرف إحدى المرأتين الجماعة، ينتهي إلى أذني وقع أقدام وغمغمات، من الغرفة المجاورة لغرفة نومي أسمع جلبة أخرى.

أنا الآن ماض إلى حتفي، جسدي انهار بحيث لم أعد أقوى على القيام بأدنى حركة، ولكن ذهني في توقد ويقظة وتركيز لم أعهدهما طوال حياتي، منشغل بالتفكير في أمور عديدة جدا ما الفلسفة أمامها سوى ضرب من السفسطة والاستمناء بالعقل. أتمزق حسرة على عدم قدرتي على موافاة الحضور بما يعتمل في ذهني، بالحقائق المشرقة الآن في عقلي، أريد أن أقول أشياء عديدة، لا أقوى على قول أي شيء، أتمزق حسرة، أريد فقط أن أنهاهم عن الانكسار حسرة على فقداني. يا معشر الناس، للحياة برازخ، أنا الآن في أحدهما، أعجب كيف نقنع من الحياة بكل ما تمنحنا إياه، بالنصيب الذي تخصنا به، جميلا كان هذا النصيب أم قبيحا. أعجب من تنوع درجات إدراك الحياة والإحساس بها، من كوننا نظل متعلقين بها ملتصقين بها رغم انقلابها علينا؛ فعندما كنت في صحة جيدة، كان يعسر علي تصور قبول الاستمرار في العيش إذا ما انقلبت علي الحياة في يوم من الأيام؛ كنت أقول: «إن يصبني

★ كاتب من المغرب.

عمى أو شلل أو سرطان يجبرني على القعود في الفراش أضع على الفور حدا لحياتي... لكن هأنذا الآن مقعد، طريح الفراش، على مشارف الموت ومع ذلك أقبل البقاء على هذه الحال، أقبل أن أكون فريسة للموت تاركا له أمر الانقضاض علي متى شاء، كأنه بانقضاضه ذاك سيرحمني، كأن انقضاضه علي رحمة أو شفقة... وأنا الذي كان بوسعي الانقضاض عليه يوم كنت أقوى على المشي والوقوف واتخاذ قرار وضع حد لحياتي... أكثر من ذلك، قبلت قضاء سنوات خمس في التنقل بين مباني المختبرات وأسرة المستشفيات وابتلاع جبال من الأدوية وتلقي مثلها من الحقن في سبيل شفاء وهمي إلى أن يئس الأطباء من شفائي، نفضوا أياديهم مني، وأمسكوا عني كل دواء، وأحالوني على البيت لألازمه إلى أن يحين أجلي، أفطن إلى أنني لست في ذلك إلا أسير الشرط البشري، وأن حالتي لا تشكل أي استثناء، فالمرء يعيش ردحا من الزمن في صحة جيدة، ثم يفقد ذات يوم بعضا من أعضائه، فيجد نفسه بين عشية وضحاها قد صار أعمى أو مقطوع اليدين أو الرجلين أو هما معا، وبدل أن يثور على قسوة الحياة بأن يضع على الفور حدا لوجوده، تراه يقنع بشرطه الوجودي الجديد، ويجند مجهوداته قاطبة للتكيف مع الكائن الجديد الذي صيرته الحياة إياه، فيضاعف حواس اللمس والشم والسمع، ويقبل أن يستمر في الحياة مشكلا عبئا على الآخرين، يقبل أن يتولوا مد فمه بلقمات الطعام، وتغيير ملابسه، وغسل جسده، وحمله يوميا، كما لو كان صبيا، لقضاء أكثر حاجياته البيولوجية أولية، كالتبول والتبرز...

شريط حياتي يمر أمامي، تنقلني الآلام المبرحة إلى أيام كنت أبذر حياتي تبذيرا، بدون حساب ولا تقتير، بكرم لا يضاهيه أي كرم، في ليالي سكر طوال، في إدمان التدخين واحتساء القهوة السوداء، وسهر ليالي ما كان يؤذن بانتهائها إلا اشتعال قرص الشمس في كبد السماء... الخطأ خطئي، فقد أنذرني المرض من قبل، لكنني لم أخذ انذاره مأخذ جد، لو كنت أقلعت عن التدخين واحتساء الرحيق والبن لما وصلت إلى ما أنا عليه الآن... أتساءل بدون توقف: هل كان بوسعي القيام بغير ما قمت به؟ ما معنى ما حدث؟ ما معنى أن المرض زارني، وأوجعني ردحا من الزمن، ثم اختبأ في الجسد، فعشت متوهما أني سليم، لكن الداء كان ينخرني من الداخل؟ أي شيء كان الوهن يفعله، وهو في طور الكمون، إلى أن انقلب إلى هذا الورم المتوحش الذي على إثره أنا الآن طريح الفراش؟ بالنظر إلى حالتي المزرية في هذه اللحظة، يمكن القول إن كوني الآن طريح الفراش، أتمزق ألما، كوني على مشارف الموت هو المكافأة التي نالها المرض مقابل ما أبان عنه من صبر وأناة طوال المدة التي كنت فيها «سليم البنية»، لكن أيضا مقابل كده واجتهاده، للإطاحة بجسدي، فكان له ذلك، أتخيل المرض لم يصبر ولم يجتهد في الإطاحة بي، أتساءل: كيف كان سيكون الوضع؟ كنت سأرقى إلى مصاف الآلهة، كنت سألج الخلود. من هذه الزاوية يمكن اعتبار المرض والموت تعبيرا عن رفض ما، صادر عن جهة ما، لنصير نحن معشر بني الإنسان خالدين، خلدنا يقلقهم، بأي وجه يقلقهم؟ لست أدري!!

أتخيل الكرة الأرضية برمتها لا تعدو مجرد عضو صغير داخل جسد أكبر سيستحيل علينا إلى الأبد معرفة ما هو وما هي حدوده، كأن الأرض طحالي أو إحدى كليتي، أنت يا حنجرة، وأنت يا رئة، أنتما اللتان تمزقانني الآن ألما من الداخل، أتعرفان أنكما مجرد عضوين في جسدي؟ أنني أكبر منكما؟ أنني لا أتكون منكما فحسب، بل ومن أعضاء عديدة أخر؟ أعرف ذلك حق المعرفة، لكنني لا أعرف ما يروج بدلخلكما؛ لا أعرف- ولن أعرف إطلاقا- ما إذا كنتما تعقلان أم لا. نعم، لقد تواصلنا من قبل كثيرا، غير أن «التواصل» بيننا لم يتم دائما إلا بإرسالكما لي «إشارات» الآن فقط أدرك أنها كانت بمثابة ضوء أحمر «هو الوجع أو الألم» ينذرني إنذارا... لم يكن في إمكاني أن أستجيب لإنذاراتكما المتكررة إلا بأحد تصرفين:

إما أفهم تلك الإنذارات، وآخذها مأخذ جد، وأستجيب لها، فأقلع عن فرط التدخين واحتساء الرحيق والبن، أكف عن تبذير الجسد في ليالي السهر الطوال، آكل جيدا وأنام جيدا، آخذ أقساطا وافرة من الراحة، أتصرف كما تتصرف تلك الجثث التي كان أصحابها من وراء مكاتب العيادات وشباكات الصيدليات ينظرون إلي، أنا الجسد العليل الذي هرم قبل الأوان، بأجساد تفيض حيوية وعيون ناصعة البياض والسواد، تكاد تطير من محاجرها حيوية، أجساد كدت أنسبها إلى الخلود لولا أنني فطنت دوما إلى أنها إلى نفق الموت الذي أقيم فيه الآن آيلة طال الزمن أو قصر. وهذا التصرف فاتني إلى الأبد لأنني الآن إلى الموت مساق. للمرء مواعيد كثر مع الموت، من يصب موعده يسق إلى مقام الموتى، ومن يخطئه ينتظر حينا ثم يساق، وبوصلتي الباطنية أنبأتني أن موتي يستعجل لقائي لفرط ما أخلفته من مواعيد...

أو لا أستجيب له، أستخف به، لا آخذه مأخذ جد، فأفعل كأن شيئا لم يحصل، وذلك ما فعلته، وها أنتما الآن «تنتقمان» مني، بإيلامي وإلزامي الفراش ووضعي على مشارف الموت. الآن فقط أدركت، وبعد فوات الأوان، أن الصمم الذي واجهت به دوما رسائلكما هو الأصل في ألمي الحالي، هو ما أنضج و«هيج» تلك الآلام الصغيرة التي تجاهلتها على الدوام إلى أن اجتمعت فاتحدت واحتشدت جاعلة من نفسها جيشا عاتيا قادرا على الانعطاف بي إلى المنعطف الآخر، إلى الموت الذي اجتزت الآن أطوارا منه: المرض الأولي، استفحال المرض، إلى ملازمة الفراش، فالاحتضار، فمغادرة الحياة. هذا التصرف هو ما فعلته، وها أنتما الآن تنتقمان مني بإيلامي وإلزامي الفراش ووضعي على مشارف الموت.

***

شريط التطبيب يمر أمامي، ينتابني الهلع مما جند لإنقاذ هذا الجسد العليل دون جدوى: أسرة مستشفيات، أيادي أطباء، خدمات ممرضات، جبال حقن وأقراص، علاجات كيماوية... ومع ذلك، فهأنذا في نفق الموت أقيم.

أتذكر مرضى القرون الخالية، الذين حصدتهم أمراض صار لها الآن علاج، ينتابني إحساس كبير بالغبن لكوني سأموت من مرض سيتوصل الطب حتما إلى إيجاد علاج له، أتخيل أنني مت، وما مضى وقت قصير جدا حتى صار المرض الذي اغتالني مجرد مرض بسيط لا يتطلب علاجه أكثر من حقنتين أو علبة أقراص، يا معشر الناس، إني الآن، وإن كنت أقيم بينكم وأنتمي إلى زمنكم، فقد جعل مني الوهن والكسل الذي يوجد عليه الطب حاليا مريضا جذريا أو زهريا في القرن الماضي أقيم.

ينتابني حقد كبير على المؤسسة الطبية الراهنة، لا أرى في عجزها عن

مداواتي سوى مظهر لكسل الإنسان الحالي وعماه عن الرؤية الواضحة، اصبح بالطبيب. دواء دائي أمامكم، يناديكم بالأصابع مشيرا إليكم أن «هأنذا»، وأنتم عنه غافلون، لا ترونه ولا تسمعون نداءه، ويوم ستسمعون هذا النداء زاعمين أنكم قد اكتشفتم أخيرا دواء ما أودى بحياتي وحياة الكثيرين من المرضى أمثالي، ستضحكون على أنفسكم، ستستخفون منكم، من بلادتكم وقصر نظركم، نعم، ستفعلون ذلك وكلكم في الإحساس بالذنب غريق، لأن للموتى المغبونين الذين كان بالإمكان إنقاذهم أصواتا وترنحات لا تنقطع رغم انقطاعهم عن الحياة. ستحاصركم أصوات الموتى المغبونين، ستدوي بدواخلكم كما تدوي الآن بداخلي لفرط ما انسدل من الحجب بيني وبينها، يا معشر الأطباء. لكل داء دواء، ولكل دواء نداء، لكن لا يسمع هذا الضرب من النداءات إلا العباقرة، لأن العباقرة قوم يستبقون زمنهم ويغرفون من مياه هي عادية جدا في زمنها، لكنها تكون- أو تبدو بالأحرى- بعيدة جدا في الأزمنة السابقة لها. كل جديد ماله القدم. مهما يبلغ من الجدة ما يكتشفه المرء وينال عنه لقب «عبقري»، فهو سيصير عاديا في يوم ما...

تلاشى بداخلي إحساس الغبن، حلت محله مشاعر الشفقة على الجسد الطبي، الشفقة، لأن للطبيعة في الجهة الأخرى مهام لا تنقطع: أمراض تختفي وأخرى تظهر، مسعى سيزيفي هذا الذي يسلكه الإنسان مع المرض!. ليس الطب العصري، في نهاية المطاف، سوى تعبير عن رغبة في دمقرطة الحياة: دمقرطة الحياة بمعنى منح أكبر عدد من الناس فرصة للبقاء على قدم المساواة، والحيلولة بينهم وبين الموت غير الطبيعي، بينهم وبين الموت المبكر والفاجئ، غير أن هذه الرغبة تخالف ناموس الطبيعة الذي اشتغل منذ العصور السحيقة إلى ظهور هذا الطب الذي ينعت نفسه بالـ«عصري»، والذي لا يكف بني البشر عن التصفيق له والإشادة بما حققه متمثلا في تمديد متوسط العمر، وتقليص عدد الوفيات من خلال القضاء على أوبئة قاتلة يا ما قتلت: في الماضي، ملايين الأرواح البشرية دفعة واحدة: الطاعون، الجذري، الملاريا، الكوليرا، الخ. نعم، كان من نتائج هذه الديمقراطية أن تضاعف عدد سكان الكرة الأرضية بمئات المرات، ربما بحجم لم تعرفه البشرية منذ «ظهورها» حتى اليوم، بسبب عدد اللقاحات الإجبارية، والمتابعة الطبية، الخ. لكن هل هذا التضاعف تحقيق لتلك الرغبة؟ إن قانون الطبيعة الأول، وهو البقاء للأقوى والانتخاب الطبيعي، هو السائد حتى اليوم. ومن مظاهر سيادته كون عدد كبير من الأمراض لم يتم التغلب عليها بعد؛ فمرض الزهايمر يقعد حاليا ٣٥٠ ألف شخص في فرنسا وحدها، والسرطان وحده يحصد ستة عشر ألف روح سنويا في كل دولة، والسل يسوق من سكان المعمورة مائة ألف شخص سنويا إلى المقبرة، ناهيك عن السيدا وأمراض أخر...

بهذا المعنى يكون مسعى الطب العصري هو منح الحياة لفاقدها أصلا. إنه يجعل أناسا يعيشون رغم أنفهم ورغم أنف الطبيعة، يمدد حياتهم بينما هم في الأصل موتى. تشرق في ذهني الحقيقة التالية: لقد مرضت لأنني غير صالح للبقاء، لأن الطبيعة صفتني تصفية منذ ولادتي، كان لي موعد مع الموت منذ ولدت، كان موتي مقررا في الطفولة المبكرة جدا، وما أطال عمري إلا عدد اللقاحات التي أجريت لي، وترددي على الأطباء لمعالجة الأمراض التي كانت من الإيجاع بحيث أجبرتني على الاستنجاد بهم إلى أن حل بي المرض اللعين الذي يقف أمامه الطبيب في هذه المرة جامدا عاجزا، أتخيلني مت منذ ولدت، منذ كان عمري بضعة أشهر أو بضع سنين، أتساءل: ما معنى الأعوام التي فصلت بين موتي المخطئ؛ موتي الذي كان مبرمجا من قبل لكنه لم يتحقق بسبب تدخلات الأطباء، وموتي المحقق، موتي المقرر الآن، والذي يبدو أن أمر الحسم فيه قد تم بما لا رجعة فيه؟ ما تلك الأعوام إلا فائض حياتي، هبة حياتية كبرى حظيت بها. يتوارى الغبن، أقبل أن أموت، أقبل موتي بصدر رحب، أقبله بشوق، أفطن إلى أنني إن أمت ينزع عني الإحساس بحيث أحرم حتى من طعم نشوة اللقاء بموضوع شوقي، أتمزق، حتى من معرفة أني مت وبالتالي تخلصت من الآلام المبرحة التي تقطعني الآن أطرافا، أتشظى حسرة.

***

مخطئ الخطأ كله من يعتقد أن مقعد المرض يكون في وحدة قاتلة، ومقعد المرض هو المرء الذي تمزقه آلام مبرحة- كالتي تمزقني الآن- بحيث تمنعه حتى من ترجمة تألمه بلغة الأنين، فأحرى أن يتواصل مع الآخرين أو يستجيب لمطالب الجسم الأكثر أولية، كالأكل والنوم. ففي ملازمة الفراش يتحقق اللقاء الأكبر مع الذات، لكل امرئ موعد مع نفسه، وهذا اللقاء لا يتم إلا في مقامين: مقام المرض، ومقام الاحتضار.

لقاء المرض يتفاوت بتفاوت الأمراض، ذلك أن أدنى ألم يصيب عضوا ما من أعضاء الإنسان ما هو إلا نسخة (version) من اللقاء الفعلي لهذا الإنسان نفسه مع الموت الذي ما البشر سوى كائنات منذورة له. وأشد الناس لقاء بأنفسهم الأطفال الصغار، ذلك أن هشاشة صحتهم تجعلهم معرضين للأمراض على الدوام. وفي كل مرض يتحقق الاختلاء بالنفس والانصات لها. وبذلك لا يمكن تفسير غياب كلام الطفل منذ الولادة (مرحلة ما قبل الكلام) إلا باعتباره انشغالا بالنفس، اقترانا بين الروح والجسد. لكن المجتمع يتدخل باللغة والضابط، فيحدث شروخا بين المرء ونفسه، شروخا تزداد بتوغل الفرد في الكبر... آه الآن فقط أفطن إلى أنني لم أعش دوما إلا خارج نفسي، كنت أتوهم أنني في صحة جيدة، وكلما كان المرء سليم البنية لف جسده برداء من النسيان.. بهذا المعنى فالمرض عودة إلى الطفولة، ولحظة الموت تعادل لحظة الولادة، أنا الآن لن أموت، سأولد من جديد، أستعجل موتي بفارغ الصبر، أنا الآن أحتضر، وفي احتضاري لقائي بنفسي التي افتقدتها دوما أو أجبرت بالأحرى دائما على افتقادها.

***

أول ما خطر بذهني، لما أخبرني الطبيب بطبيعة مرضي، بالضربة القدرية التي تنتظرني، أن أضع حدا لحياتي. لكنني (والآن فقط أفطن لذلك)، كنت جبانا، ولذلك عوض أن ألقي بنفسي من سطح عمارة أو أبتلع أدوية قاتلة تشبثت بأمل وهمي في الشفاء: سعيت إلى عقد صلح مع الجسد واليوم عندما أقارن بين السبيلين لا أنتهي الا إلى كونهما في العمق متشابهين: سواء أأضع حدا لحياتي أو أسعى إلى العلاج، فكلا التصرفين لقاء مع الجسد لأول مرة. نعم، فيما وراء اختلاف النوايا والغايات الكامنة وراء اللقاءين فهما يظلان متشابهين:

التقيت بجسدي لأول مرة أملا في أن أعقد شبه صلح معه، وكنت أرمي من وراء ذلك اللقاء إلى استعادة القوة، إلى التخلص من المرض، إلى الاستمرار على قيد الحياة، تم كل شيء كأنني كنت أرى جسدي يعذبني، يعاقبني على القطيعة التي أرسيتها معه من قبل، على الإهانة التي ألحقتها به عندما لم أستجب للإنذارات المتكررة التي وجهها إلي قبل أن يجبرني على ملازمة الفراش.

ليس مرضي الحالي إلا رد إهانة بأخرى؛ فقد أهنت جسدي من قبل، وها هو الآن يهينني: أهنته عندما كنت آكل وأشرب وأدخن وأسهر وأحتسي القهوة بإفراط دون أن أكترث لما قد يترتب على ذلك كله من متاعب: كنت أراكم «الإساءة» إلى عضو أو عدة أعضاء مني عبر مدها بما لا تطيقه، أو إكراهها على قبول ما لا تقبله.. كنت أنعم- أو كان يخيل إلي أنني كنت أنعم- بالصحة فيما كان جسدي يرزح تدريجيا تحت المرض إلى أن أخذ هذا الوهن شكل ورم خبيث، هيأة جسد (مشوه) داخل الجسد الأكبر، قنبلة بداخلي يمكن أن تنفجر في أي لحظة فألقى على إثر انفجارها حتفي...

أما الإهانة الأخرى، فكوني الآن ألازم الفراش، أسعى إلى الشفاء، لا يوجد لدائي دواء: قد عاقبني جسدي على القطيعة التي أرسيتها معه ناسيا أنني منه كنت أستمد الحالة التي غابت عني إلى الأبد، وهي الصحة التي أحاول استعادتها الآن. كأن الإهانة التي ألحقها بي جسدي الآن رسالة تقول لي: «بما أنك لم تعرني أدنى اهتمام بما أنك أهملتني، فلا حاجة لي بالبقاء. عما قليل سأرحل، وبرحيلي سأسلبك مما أنت إياه، سأحرمك من مقومات الحياة»، ولقد استعد جسدي فعلا للرحيل، وأخذت بوادر هذا الرحيل في الظهور من خلال الأعراض التي أشكو منها.

لقد فشلت كل مفاوضاتي الأخيرة مع الجسد، إذ لم يفد أي إجراء علاجي؛ أنا الآن بين يديه، نحن الآن مجتمعان، هو ينتقم، ولانتقامه شكلان ربما سأرحل دون أن أعرف على أي شكل سيستقر، لأنه متى استقر على شكل كنت فارقت الحياة، وكان الإحساس والفكر قد غابا عني وغبت عنهما إلى الأبد:

الشكل الانتقامي الأول أن أموت دون أن أخلف لسلالتي أي أثر من مرضي، وإلى هذا النوع من المرضى أتمنى أن يكون انتمائي، فشلي في العلاج (أو الانتقام الأول الذي ألحقه بي الجسد) هو أيضا لقاء بالنفس، بل هو تحقيق للقاء الأسمى بالنفس، ذلك أن كلينا حل في الآخر بحيث صرنا وجهين لبعضينا، لقائي الآن بنفسي عودة إلى حالة الطفولة، إلى مرحلة ما قبل الكلام، هو انفصال لي عن المجتمع، بل ربما هو عودة إلى رحم الأم، ليس الأم البيولوجية، وإنما الأم الكبرى التي تجسدها الطبيعة. المرض رحيم والموت جميل. موتي مكافأة لي عما رزحت تحته من مرض طوال فترة لزومي الفراش واحتضاري. كأن الطبيعة- الأم حنت إلي الموت باعتباري طفلها، جزءا مفقودا منها، فأرسلت إلي رسولا، هو الموت، كي ينتشلني من المجتمع ومن الحركة. بهذا المعنى يمكن اعتبار فشل المفاوضات العلاجية أو انتقام الجسد مني نجاحا وربحا للطرفين معا: للموت ولي، وللطبيعة ولجسدي.

أما الشكل الانتقامي الثاني للجسد فهو أن أموت وأخلف لسلالتي أثرا من مرضي لسلالتي، في هذه الحالة لن يكون الموت رؤوفا، لن يتحقق اللقاء بيني وبينه على انفراد، لن يميتني إلا باعتباري جزءا من جماعة، بديلا عنها. في هذا المستوى، كل شيء يتم كما لو كان هدف الموت هو أن يميت بني البشر قاطبة، أن يمحوهم دفعة واحدة من الوجود. لكن بسبب من عجز- ظلت معرفته إلى اليوم عالقة-، فإن اللقاء بين الموت وبين البشر لا يتحقق دفعة واحدة، وإنما يتلاحق؛ يتحقق في فرد من السلالة، هو الميت، هو الأب الذي يخلف مولودا يظل في صحة جيدة، لكن في يوم من الأيام يأتي الطبيب ويقول للنجل: «أنت مريض بسرطان وراثي، لقد ازددت وبذرة الموت الفجائي مودعة فيك»، وفور امحاء الابن من الوجود يتحقق اللقاء من جديد مع الموت... والنموذج الأصلي لموت هؤلاء المرضى هو الصراع الأبدي بين الإنسان والموت. الموت لم يمت إلا أفرادا دون أن يميت النوع البشري لحد اليوم. هذا النوع من المرضى يحملون هم البشرية جمعاء، بمفردهم، ذلك أن الموت تجزيئي، ومهما كبر عدد الموتى الذين يموتون لحظة واحدة، وفي مكان واحد، فإن لا أحد منهم يموت كما يموت الآخر، لا أحد يعرف ما إذا كانت تنتابه أحاسيس وأفكار مطابقة لجاره وشريكه في الموت أم لا.

رغم أن الموت يصيبنا جميعا، رغم أن لا أحد منا يفلت منه، فنحن نتغلب عليه عن طريق التوالد والتكاثر. والتوالد في نهاية المطاف محاولة إفلات من الموت، محاولة يجريها البشر رغما عنهم، يقوم بها ما يمكن تسميته بـ«العقل البشري» أو «العقل الغريزي»، وهذا العقل هو الذي يسيرنا، وليس الثقافة أو اللغة أو المجتمع، هو الذي يدير حياة الأفراد، وربما هو الذي يوزع علينا الأدوار إذا افترضنا أن موتنا إن هو إلا تقديم أو تأخير لكل واحد منا، يجريه العقل الغريزي، في لعبته مع الموت.

***

نفق الموت معتم، أنا الآن في منتصفه، يزداد ترنح المراتين، ترتفع جلبة الغرفة المجاورة، أريد أن أتكلم، لا أقوى على الكلام، أريد أن أنقل كل ما يروج في ذهني من أفكار، لا أقوى على الكلام... أتمزق ألما وإحساسا بالغبن. ذات يوم، كنت مازلت في صحة جيدة، وصلني نبأ موت أستاذ زميل في كلية الآداب بمكناس، فصعقت. في الليل استيقظت وسط كابوس، رأيت نفسي طريح الفراش، عن يميني امرأة كانت تقول: «كأن شفتيه قطعتا ثلج، الله الله، ابني مسكين يموت! ابني يموت...» وعن يساري أخرى اكتفت بالترنح والنحيب. يومئذ استجمعت كل قواي، فاستمسكت، وقفزت صارخا لأجدني في فراش النوم وحيدا. لم يكن ثمة امرأتان ولا أقارب، قمت على الفور، فكتبت نصا، أروي فيه الكابوس على نحو ما عشته، ووضعت له عنوان: «لغة الأعضاء: من دفاتر المرض»، لكن الآن! أنا الآن أيضا وسط الكابوس نفسه، عن يميني امرأة وعن يساري أخرى، الأولى أمي والأخرى زوجتي، تروج في ذهني أفكار أعمق من كل ما كتبته يومئذ، لكنني لا يمكنني الآن أن أنقل أي شيء مما يروج في ذهني، استمسكت مرارا، وحاولت مرارا الكلام، لم أستطع الحراك قيد أنملة ولا تلفظ ربع كلمة، أعرف حق المعرفة أنني الآن، خلافا للمرة السابقة، على عتبة الموت الفعلي من جراء مرض عضال. أحس بالمأساة، تمنيت لو أني لم أولد، لكنني لو لم أولد لما كان لهذه الأمنية أي معنى، بل لما وجدت بداخلي أصلا، إنني أتمزق.

بائع الموسيقى

عبدالله خليفة ★

-١-

جاءته الضجة من السقف عنيفة حادة، راح الأطفال يلعبون الكرة على ملعب رأسه، الجدران تهتز، والصرخات تتسرب من الشقوق، والضحك يصير نزيفا في جلده.

يتطلع إلى دفتر النوتة واسلاكه الشائكة لا تمتلئ بطيور الموسيقى، يتصاعد الصراخ في الأعلى، وتترنح القشور الصفراء من السقف نحوه، ثمة خطوط داكنة كثيفة على الجدار، كأنها ثعابين نائمة في الرمال.

تنزل أصابعه بقوة على البيانو، شلال من الشرر يتبعثر من الفضاء نحو الشجر، تصاعد آهات غريبة حادة عنيفة وسط الصياح وضجة السيارات والكراجات، أصابعه تجري على المكعبات البيضاء الشفافة عصافير ممزقة، لا تكف عن الزقزقة، والنزيف، والتحليق، ارتجافات تتصاعد، وكبوات تنزلق إلى قعر الأرض.

تنفجر الضجة فوق، وبدا إن شجارا اندلع بين الصغار، هناك رفس عظيم على البلاط والعظام، أخذت خريطة كبيرة من القشرة تهتز، وحدث تبعج في كرة السوائل الكريهة في روح الجدار.

توقف، فتح النافذة بعنف، أطل لاويا عنقه إلى الأعلى، كانت السماء محاصرة بين عمارتين، أسياف تمتد هنا، تركها العمال نازفة بالاسمنت والماء، ومكيفات تهدر هناك تبول وتفح على الطرق والرؤوس، وزرقة السماء لم يرها ابدا، عباءات من الرماد والغبار والأوكسجين الغائب ولعاب النار، يصرخ، ويصرخ، دون أن تفتح النوافذ، أو تخفت الضجة، أو يتوقف العويل، أو يسلم الصغار رأسه له، يدقون بأحذيتهم على قشرة دماغه، تتساقط أصابعه في الهواء.

يضع شيئا فوق جسده، ويتوجه نحو باب الشقة، كانت صالته معتمة، فارغة من الأشياء والكلام، يصعد إلى الطابق الأعلى، يرى غابة من النعال والأحذية والصنادل، مدينة باكستانية كاملة تجمعت فوق روحة شاكية سلاحها، ناثرة روائح الدهن وعطن الأسرة والثياب المبلولة.

يضغط الجرس بشدة، يطلع شرطي نزع نصف ردائه، ويحدق فيه مستاء، ليس ثمة لغة بينهما، ويظهر وراءه ذلك الحشد المخيف من الصغار، ونسوة ذوات أجساد ضخمة.

يشير إلى الأطفال، الذين بدوا حلوين رائعين في هياكلهم المزهرة بالضحك والورد، يدق على رأسه، ويشير إلى أوراقه وبيانوه وغرفته والجدار المتشقق.

ينزل والضجة خفتت قليلا، والأحذية المهترئة الكثيفة، والرطوبة المشتعلة، والهدوء المراوغ وعفاريت الشقة، والبيانو البارد، طردت أنامل الروح.

-٢-

- ياعزيزي، يا حبي، دعني أؤلف وكف عن هذا الضجيج النحاسي!

هذا ما كان يقوله لشقيقه ورفيق شقته، رئته الأخرى التي نزحت من صدره، والذي جاء به إلى هذا الحبس الانفرادي وتركه وحيدا لقشور السقف المتساقطة ونيران الأرض الشاملة.

تعاونا واقتسما الشقة، وودع سمير بيتهوفن وباخ وموزارت، وزعق مع الآلات الموسيقية المعلبة، وصراخ الحديد، وراح يذبح الطيور التي زقزقت في سدرة عمره، ويعلق الكتب، ويسهر طوال الليل في العلب التي يحمحم فيها بآلاته، والمكبرات الضخمة تهز المكان الصغير، والعيون الكثيفة تحدق في الراقصات، وسحابات الدخان تغسل الجلود والثياب بالكربون.

- سمير ماذا فعلت بنفسك، أخي حبيبي كل هذا السهر، والمجيء في الفجر، توصل البغايا إلى شققهن، ثم تنام إلى الظهيرة وتسعل وتبصق طوال العصر، ثم لا تملك ثمن التبغ وتستولي على علبي وخبزي!

- يرد ساخرا:

- أهذه عيشة نحياها؟ إلى متى تهدر مواهبك لدى باخ.. ماذا تجدي مثل هذه الموسيقى العنيفة، الحالمة، الساحرة.. وسط هؤلاء الاجلاف، التيوس القادمة إلى حظيرتنا من كل حدب وصوب؟

يمضي حاملا طبلته الضخمة، ويعسكر في البار، ويدق، ويعزف، وينتشي بطوق ورد بلاستيكي، ناعم مثل الوزغ، ملوث بالبصاق والسل، وكل يوم يتمنى أن يغني أمام هؤلاء السكارى الشبقين، وفي الفواصل، بين رقص النسوة، في لحظات تعبهن، وتجفيفهن للعرق واللعاب، يعطى الفرصة ليغني أغاني لا تطالع سوى المقاعد الفارغة والعلب المهروسة، يغرد في بيت الراحة، وينزف ذكرياته وأظافره، وليس ثمة صدى أو هوى، ويعود إليه في غبة الليالي، والفجر رمز لدم مجهول في السماء، ينبطح على الفراش مسلما إياه قطعا من رئته.

يرمق البيانو مرعوبا:

أعزف! أعزف! تلك تغدو فداء للمنسيين في الدخان والظلمات، أعزف! ربما تتوقف الشقوق في الابدان، وينام الأطفال في حجرك مهدهدين بالأحلام، أعزف وأسلخ عظامك وأغرزها في الرمال الصفراء الزاحفة على الأرصفة، أعزف، وأحضن أخاك المتساقط على الدرج، وأنت تتلمس دمه، ولا مبالاته، أعزف في هذا العرق الكامل، ضع علاماتك النادرة الشاخبة بين هذه الأسلاك والافلاك، وجوها من الجميلات اللاتي أحببتهن، وهربن من يديك إلى البيوت الكبيرة والقصور والحانات، اعزف وجيبك فاض وروحك فائضة!

-٣-

- يا أخي كريم، ألم تشبع بعد من هذا الجوع كله، سرير بارد، وعش معتم، وثلاجة تحتفي بالصراصير، وحي مليء بالاغراب والدخان والزحام والانقاض..؟! تعال، طالع ما أنا فيه الآن: شقة واسعة قرب البحر، وصديقة جميلة، وما لذ وطاب!

★ قاص من البحرين.

يرمقه برثاء، البدلة والهاتف النقال والسيارة لم تملأ شقوق هيكله الخاوي، يخاف أن تكسره الرياح والزجاجات والسجائر والسهر.

يضيف:

– وجدت لك عملا مناسبا، عزف راق في مطعم ومشرب محترم تستطيع أن تتلاعب بالبيانو أمام أولئك العشاق، ستجد تلا من العصافير والكناري تسجد لك.

كانت الشقة فارغة، لم يبق إلا البيانو وكرسي صغير رفيق بها، أخذت أجراس المالك، والباعة الذين تسلف منهم، والأصدقاء الذين نسى ديونهم، تصير اوركسترا الألم اليومي.

تأمل روحه في المساء وهي تنزلق إلى الحمى:

في عتمة النور المقطوع راح يصرخ: لماذا تعزف على ضوء شمعة، ولماذا تعصر جسدك لينزف؟ أكتف بكل هذه الألحان الميتة في التابوت، والغرق في بركة الأصوات، كفى! كفى عد إلى أهلك، انزل الى الحظيرة، كفاك جريا وراء هذا الباص الفضائي!

يترنح، يلوح مهددا لخصمه الرابض في الظلام، تغوص أصابعه في تنور الموسيقى، تصرخ عروقه وهي تسير إلى الحمم، ممتلئة بالانفجارات وتتطاير كتل من النار والبحر في الجليد الشعبي، فيطير فوق مستنقعات الضفادع، ثم يترنح متألما، جائعا، يعب من الهواء الساخن الرطب، شبه عار، مغسولا بالعرق.

نظرات الجيران الأجانب تحدق فيه بدهشة وهم يصعدون إلى شققهم ويفتحون الأنوار والمكيفات.

ذهب إلى المطعم والمشرب عازفا، فوجده محاطا بحديقة جميلة، وبدت القاعة واسعة وأنيقة، وجثم البيانو بعيدا عن البار والحضور، معطية خطواته الملائكية مساحة شعرية، فراح يدندن بأحلامه وبأغنيات العشاق الكبار وبجراحه.

في بضع الليالي القليلة تلك، حلق وأعاد النور والكلام للشقة، والطعام والنوم لجسده، وكون التماعات لمقطوعات راحت تتشظى بين عزف المساء ونزف الظهيرة، وسعد برفقة مطربة شابة أجرت حنجرتها طوال الليل للسهارى.

ثم فوجئ في ليالي العطل بزحف مخيف: حشود ملأت القاعة، وغنر كأنها موج من الأعشاب الدامية، ضحكوا من رقرقة البيانو، ضجوا من عشق النوارس، ذبحوا البجع، واستراحوا حين وضعوا شريطا ملونا تحت خصر المغنية الراقصة.

كان يتطلع إلى ذلك الحشد ذي الأفواه المفتوحة الذي يلتهم العلب والمكسرات والدخان، يضع أشرطة من المال على أعناق الراقصات، وينهض متعاركا وشاتما ومدعيا وباكيا، يقرقر بمياه الشيشة، يترنح في دورات المياه، وينسى أحشاءه ورؤوسه وجيوبه في الغرف، وكرامته في الشوارع.

أعزف للسكارى، وأنس الكنشرتو، وسيمفونية المزامير، ورقص البجع في البحيرة الذهبية، وارتعب من هذه الأيدي الفظة تنقض على الصدور البضة، وأفراس الشهوات تحمحم وتنثر النقود تلالا من القصور تنمو بين الاثداء، وللخزائن وهي تنفض تحت أقدام العاهرات، وأنت تسقط بين الأزقة والقشور والحضور والخصور والانقاض، تترنح، والليالي تدور، ولا فضة أمطرت، وتعود للشقة كل فجر تحمل ضجيج الطبول، وأيدي الدخان، وتلل من المارة لا تتكلم إلا تحت نافذتك، والسيارات لا تتعطل بطارياتها إلا عند وسادتك، والعمارة لم تكتمل والمسامير تتجول في عقلك، أعزف دمك!

– ٤ –

ماذا يريد الليل أن يقول؟ لماذا يمدد جسمه كالارغول. ولا يقول؟ لماذا ينمو كالغول ولا ينبس؟

يجلس على مقعده وراء الآلة، السحارة المعدنية التي تفيض بالثعابين، يدق بأصابعه على أسنانها فتتقيأ الموسيقى والأرداف والتأوهات وتظهر النسوة يهززن أثداءهن الملأى بالورق، وتنتفخ السماعات الضخمة بانفجارات الهواء، هنا تقوم الدبية بالغناء، هنا تغازل أفراس البحر القمر.

شقته امتلأت بالأثاث، وعظامه باللحم، وأذانه بالصمم، وقلبه بالحصر، وصدره بخرائط الفحم.

يرى أخاه متخشبا على فراشه، ظهر جلاد دموي في رئته، انتزع نصف هيكله، وراح يبكي كلما ألتهم ضلعا، حتى تسلمه أخيرا جريدا من نخلة غارقة في العدم.

في غمرة الذبح اليومي، والزحام، والصراخ النحاسي، وموت العصافير، يقاد إلى الأجزاء الأخيرة لأخيه، ذلك الخوص الباقي من الفضة.

هوذا يعود الى الشقة، ليس ثمة سوى البيانو على تلة من نور، أحجارها تتكلم وسط الخرس:

أهة تتصاعد من الشرق، ثقب أسود هائل يبتلع الورق والوجوه، أهة خافتة تتسرب من الأرض.

يجثم على البيانو.

أصابعه تتلمس جسد حبيبته، ينزل أخاه الى قعر الأرض، تتبرعم أصوات وأغصان، تأوهات خافتة لمحاربين مقتولين في المدن، أصابعه تدق بخفوت، والروح المحبوسة تتقلقل في المياه، أهة حادة تتصاعد من الشرق، ويصرخ التلاميذ في الدروب، وتبدو الجنازات بهية في فضاء الحرية، وتنفجر الموسيقى بغتة: ضربات عنيفة تتصاعد، مطر يهطل، عواصف تضرب الأرصفة، أضواء غريبة تندلع، كم نهار جاء، كم ليل مضى، وهو مربوط في عزف الريح، لماذا توقف الضجيج داخله، وحلت السكينة؟

خفوت عميق في الشرق، أهات خفيضة، زقزقة عصافير أخيرة قبل الرصاص، الأيدي المدهوسة لا تزال ترتعش، ضربات ملتاعة من ((السي)) المعذبة، الراكضة في كل الجهات، انقطاعات مدوية، تدفق للانقاض، صمت، صمت مريع، «الدوى» الخائنة تقهقه وتزحف، كم ليل جاء، كم نهار مضى، ومطر الدم والنور يتدفق بلا أفق، يندفع إليه الشرطي وأولاده ونساؤه، يتفقد البيانو، ينهمر السقف بالأشلاء، والأصابع البيضاء تقول، الضرب يتصاعد على الباب، والعمارة تتقلقل بالصحو، وأخوه في فضائه البارد يلوح، ومسامير البناء تحفر رأسه، وهو يعزف، الأولاد يقلعون شعره، وهو يحمل البيانو في الأزقة، يدق..

حزمة بقدونس

وحيد الطويلة *

إذن، لا بأس من مرة أخيرة نجتمع معا، لا لنكفر عن سيئاتنا التي غطت وفاضت، فقط لنترك لأنفسنا ذكرى نصف سيئة.

ولا بأس أيضا أن نشترك في دفع الحساب لمرة أخيرة هذا الذي دفعه كل منا فيما قبل على حدة.

حول الطاولة تجمعنا بدونها.. ولم نشأ أن نترك لها مقعدا فارغا كما كنا نفعل من قبل، كان كل يحرص من خلف ظهر صاحبه أن يفسح لها بجانبه، وعندما تفوح رائحة الشياط، نضع مقعدها في مواجهتنا، ونحن نصنع قوسا مريرا للمشاهدة.

ولأن رشيدا كان نحيلا بما لا يكفي لصنع شيش طاووق، فقد أخذته، وهو يحمل غرامه على أنفه، وصعدت به الى المقطم، وقال لنا وهو منفوخ الصدر انه نظر في عينيها حين رآها أول مرة، وأطال النظر كثيرا، فوجدها تبتسم وحين تقدم إليها تسبقه شجاعته في غزو قلوب البنات وقدرته التي يدعيها كل يوم على لهف أي واحدة يعجب بها بادئا حديثه بفلسفة الجسد في إزالة النكد، قال لها وهو يبتسم، ويلوح في عيوننا بلهجة المنتصر.. ابتداء أنت جميلة، تركت له البداية، وأمسكت وحدها بمفاتيح النهاية، وحين حكى لها عن الجماجم التي يعلقها في رقبته، وخاتم اصبعه، دحرجت جمجمته بقوة من سفوح المقطم، ولأنها في هذه اللحظة لم تكن ترغب في ايلامه، فلم تشأ أن تصنع من قلبه النزق كيلو كفتة بلدي يأكلانه معا، فقط اكتفت أن يدعوها على السجق في باب النصر وهي تملس على رأسه وتبتسم.

منه لله رشيد.. فعندما أراد الانتقام منها. لم يجد غير خالد أمين. الصعيدي الطيب.

هل كان رشيد يقصد أن يعطي خالد أمين حقنة شرجية كالتي أخذها، ليدعو عليها خالدا وقد يكنس عليها السيدة زينب، والحسين.

ولأن خالد كان سمينا بما يكفي، ويأكل خمس مرات في اليوم بعد الصلاة مباشرة، فقد صنعت منه فتة كوارع، وحين دعاها في اليوم الذي قبض فيه راتبه على عشوة كباب على الفحم، شاهد قلبه مندفسا في الطبق فوق قطع البقدونس مباشرة.. حين سألته بغتة لماذا لا يتزوج ابنة خالته المتفوقة في صنع الفطير، وأنواع المحشي، وحين انحشر قلبه في حلقه، اكتشف أنها دفعت الحساب ومضت، لم تفعل ذلك مع آخرين ربما لطيبة قلب خالد، وحتى لا يتضاعف الألم مرتين بفراقها، ويدفع الراتب كاملا.

منه لله رشيد، قال له هشام، أنت الذي وضعتها وسطنا، وعليك أن تخرجها، وكادت عيناه أن تطفر، وقتها فقط أحسسنا أنه يحبها أيضا لكن حين اصطحبها للجواهرجي، وطلبت منه بدلعها الذي يكفي نصف الأمة أن يكتب الشبكة باسمها رماها في وجهها وتركها ومضى، لم يلمه أحد منا على ذلك، فقط عمرو نبيل دارى خجله لأنه الوحيد الذي تحايل على الموقف، وقال لها وهو يهز ضحكته السمينة، وصدره المظلظ:

(فلنكتبها باسمنا نحن الاثنين يا حبيبتي).

أحرجها وابتسم. لكنها حين باعتها وفسخت الخطبة توقف عن الابتسام والتهام الطرب الذي يليق بمقامه فكسبنا صديقا جيدا.

حاولوا أن يداروا خيباتهم في خيبتي التي بانت في عيونهم لأنني كتبت الشبكة باسمها وفي المساء، وبينما نتبادل القبل في التليفون أخبرتها بأنني فسخت الخطبة، وتركت لها الشبكة جراء فعلتها.

منه لله رشيد، وهو الذي أخذنا للمقطم، وألقى بنا من هناك رغم أنه الوحيد الذي لم تأخذ شبكته لأنه أصلا لم يقدم لها شبكة.

وحين انتهينا من جلستنا الأخيرة، أخرجنا محافظنا لدفع الحساب شركة كما اتفقنا كان كل منا يداري صورتها التي تكاد تبرز من محفظته وعيوننا تتطلع الى السلم الذي يهبط بالقادم الى المقهى الواطئ.

الشبكة : حلي ذهبية تهدى للعروس يوم زفافها.

* قاص من مصر.



قصيرة

محمود الرحبي *

١ - كلب الشاوي

قرر الشاوي (١) أن يذبح للضيفين بعد أن رأى تعب الوصول واستكانة الحكمة بادين على وجهيهما، حيث يسكن في حضن هضبة مرتفعة من الجبل مع عائلته الصغيرة وقطيع من الشياه وكلب.

وحين كان الضيفان فوق صحن العشاء، سمعا عواء ذئب ثم نباح كلب الشاوي وكأنما يرد عليه، لم يلتفت صاحب البيت إلى الأصوات، بيد أن الضيفين امتنعا عن مد يديهما حتى يقطع فخذا كاملا ويقدمه للكلب، ولأنه تعود أن يعطي الكلب ما تبقى من فضلات صحونه، فقد رفض تقديمه عليهما، ولكن تحت إصرارهما، خاصة وأن ذلك الضوء الذي يند عن حكمة دفينة، بدأ يتقد بقوة من عينيهما.

وحين استفاق صباحا، حيث نام هو وضيفاه في مكان واحد، وجد كلبه وبجانبه ذئب مسجيين فوق الأرض وتحيطهما هالتان حمراوان، وقد بدت ضربات الأنياب عميقة في عنقيهما.

لم يبد الضيفان ما يثير العجب أمام حيرة صاحب البيت، وحين سألهما بإصرار عن تفسير لما حدث أجابه أحدهم:

* لقد سمعنا الذئب ليلة أمس وهو يقول للكلب بأنني سوف آتي اليوم لأصطاد فريستي.

* وأكمل الآخر:

* فرد عليه الكلب بأنه إذا أعطاني صاحبي وركا من صحن ضيوفه فلن أسمح لك.

ازدادت دهشة صاحب البيت والضيفان لم يزيدا شيئا على قولهما.

وحين ودعهما في طريقهما الصخري، حيث تلتقي الأودية بهياكل الجبال، التصقت في عينيه آثار نضرة غامضة بقيت طويلا تجول في وجهه قبل أن تختفي.

٢ - غفلة الساحر

حين قرر كبير سحرة بهلا أن يتوب، ويهوي بضربة السيف على عنق أسطورة السحر في عُمان، كان عليه أن يصل إلى حيلة ليقطع بها الفرضة الموجودة في سوق نزوى، التي يستظل بها ضحايا السحرة هناك، حيث تتم المزايدة عليهم قبل سحبهم تحت الستارة التي تخفي بهجة الضيافة والأكل، ليصنعوا بهم ما يشاءون من خوارق.

ولأن تلك الفرضة لا يمكن قطعها إلا بيد أصحابها، فإن مشقة البحث عن حيلة أخذت وقتا طويلا في رأسه.

ومثل هذه المعارك كانت معروفة بين الطرفين، واتيان الخروقات في التعامل مع الضحية، حتى أن سوقي المدينتين كانا مثار العجائب في مسخها وابادتها، فحين يأتي سحرة نزوى بفعل خارق في ضحية ما، وتنتشر بين الناس، فإن سحرة بهلا لابد وأن يظهروا بخارقة أكبر، وتستمر اللعبة وفي ميدان الضحية وحدها، دون أن يطال السحرة شيء منها، وحين قرر كبير السحرة في بهلا التوبة، والامتناع عن أكل لحوم الناس والعبث بأرواحهم كان ذلك بمثابة فتح شرخ عميق، وسابقة مهدت تصدع وذوبان صناعة السحر في عُمان.

كانت خطة كبير السحرة هي أن يتحول إلى ضحية، ويذهب إلى تلك الفرضة، وحين دخل المدينة لم يتعرف عليه أحد من نزوى، حيث بدى ملثما وفي لباس البدو وعيناه تشعان بالحذر، وحين اقترب من تلك الفرضة، وجد ظلا واسعا تتوسطه حصيرة سعفية يتوسطها صحن تمر ودلة قهوة وإناء تعوم في مائه ثلاثة فناجين مثلومة الحواف.

اقترب من الظل بحذر وثنى ركبتيه ثم مد يمينه على الصحن وعيناه تدوران في محجريهما دون توقف، أن ذاك اقتربت أربعة ظلال من خلف جدار طيني قرب الفرضة، كانت تظهر أعناقها في الأرض الرطبة وهي تتلوى وتهمس في جدل صامت، وكبير السحرة يراقب بتلك العينين الساطعتين ما يدور في ذلك الخفاء.

وحين انزاح أحد الظلال عن مجموعته مقتربا، عرف بأنه الساحر الذي رست عليه بيعته، وحين ظهر بملامحه، أخفى كبير السحرة عينيه ملتهيا بهز القطرة الأخيرة في فنجان القهوة، ثم رفعها دفعة واحدة إلى حلقه وفي هذه اللحظة اصطدمت عيناه بعيني الرجل القادم، فتفرس في هيئته فبادله الآخر النظرة فارجا أساريره بخبث وهو يقترب.

حياه كبير السحرة واقفا، ثم أجلسه بجانبه، ودار بينهما حديث طويل، قبل أن يقترح القادم ضيافته للعشاء في بيته.

قبل ذلك عرجا على المسجد الكبير في نزوى للصلاة، حينها تهاطل الغروب وبدأت جميع ظلال المدينة بالإنسحاب.

تقدما بصمت في شارع تضيئه من خلال الأشجار الأنوار الساقطة من النجوم، ثم انحرفا في زقاق ضيق تطوقه جدران الطين والظلام من كل جوانبه، وقفا أمام بوابة خشبية وبعد أن طرقها صاحب البيت خرجت امرأة عجوز يتقدمها ضوء سراج واهن، رفعته في وجهيهما ثم أودعته يد صاحب البيت الذي تقدم يتبعه كبير السحرة بخطوات ثابتة، أجلسه في غرفة صغيرة ووضع القنديل على مدخلها وخرج.

بقي كبير السحرة وشفتاه تتراقصان بتمتمات متسارعة وعيناه تتفحصان ما يضيئه مدخل الغرفة على أشيائها، حيث ظهر النصف العلوي لسلاح قديم، وصفحة من (جزء عم) محشورة في جرف، وكتب داكنة، وخيط عنكبوت بدأ يرتعش، وفي الأرض ظهر الجزء الأمامي لحصيرة السعف، وفي دائرة القنديل بدأت تحوم بعض الحشرات الضعيفة إلى أن بددتها خطوات صاحب البيت الذي دخل وفي يده إناء من المرق وضعه بصمت ثم اختفى، تزايدت تمتمات كبير السحرة ثم أغمض عينيه وفتحهما على الإناء الذي ارتفع مثل ورقة تسحبها خيوط خفية ليلتصق منقلبا على السقف وصفحة المرق تتلألأ منه دون أن تسقط.

دخل صاحب الدار وفي يده صحن من الخبز، وحين سأل عن إناء المرق أشار إليه كبير السحرة بعينه الجاحظتين إلى السقف، والتمتمات تهتاج من بين شفتيه دون صوت فباغتته هالة من الذعر، لكنه تراجع إلى شق متآكل في جدار الغرفة، ومن كيس هناك أخرج حفنة من الرماد ونثرها في جسد الضيف الذي تحول في لحظات إلى (دبية) (٢) وحين تقدم صاحب البيت ليطأها رأى جسده يتحول إلى (قاشعة) (٣)

★ قاص من سلطنة عُمان.

ويرتفع محمولا بين شفتي الحشرة إلى بهلا.

خرجت الدبية خفيفة من الباب، وطارت مرتفعة فوق النخيل والكثبان، مسافات طويلة وحبة القاشع في فمها.

وبعد أيام من صرخات المرأة العجوز، وبحث سحرة نزوى عن رفيقهم المفقود قرر وفد منهم الذهاب إلى بهلا لملاقاة كبير السحرة هناك، وحين رأوه عرفوا بأنه ذلك الذي جاء متسترا في هيئة الضيف إلى نزوى، فطلبوا منه إرجاع رفيقهم، وحينما رماه إلى أرجلهم في هيئة حبة قاشع استنكروا صارخين، لكن ما لبثوا وأن استكانوا ورجوه أن يرجعه إلى هيئته الأولى، رفض كبير السحرة مستنكرا مضايقة الضيوف ومسخهم من قبل السحرة، وعارضا شرطه الوحيد لإرجاع رفيقهم المسوخ، وهو أن يقطعوا تلك الفرضة التي يستظل بها الضحايا، تردد سحرة نزوى ودار بينهم هرج كثير قبل أن يقطعوها.

٣ - مسحورة الرمل

حين مص الأصبع الصغرى من الكف المرتخي، صعقته رائحة الزئبق التي كانت تفوح من أرجاء جسدها، ولأن الساحر ومذاق ذلك العنصر لا يلتقيان، فقد تركها في إغمائتها، وبجانبها قبر مفتوح، وفر هاربا.

وفي الصباح كانت امرأة من البدو ترعى شياها، حين شاهدت طفلة تائهة وقد جفت خيوط الدمع في وجهها الرطب واختنقت أنفاسها من شدة الخوف، فحملتها في صمت، وكان يعيش معها زوج خرف يترك خيمته عند الفجر ويسيح هائما بين الرمال، وحين يعود، لا يلتفت إلى أن طفلة جاءت إلى تلك الخيمة وبقيت سنوات فيها.

وحين كبرت تعلمت الصبية كيف ترعى الأغنام، فتركتها المرأة تسرح وحيدة في المراعي.

وذات يوم وهي تجاهد في صف قطيع الغنم المبعثر أمامها، ظهرت امرأة غريبة وأخذت ترقبها من بعيد وكلما اقتربت اتسعت قسمات الدهشة في وجهها إلى أن ركضت ناحيتها واحتضنتها في لهفة، ولأن الصبية بدأت تنسى ملامح أمها، حيث إن سنين طويلة مرت على فراقهما، ولكنها وهي في وهج تقبيل تلك المرأة لها غاصت في أعماقها رائحة الأمومة واستقرت مثل صدمة لا تحتمل في صدرها.

وحين ظهرت امرأة البدو ورأت الصبية بين يدي المرأة الغريبة انتشلتها بقوة وهي تصرخ والغريبة تصرخ بدورها، إلى أن ظهر من بين الكثبان مجموعة من الرجال وسمعوا نقار المرأتين فاقتربوا.

ادعت كلا المرأتين بأنها ابنتها، والصبية ذاهلة، تنتزعها رائحة الأمومة ويثنيها عزم امرأة البدو على ردها، وحين ظهر رجال آخرون وكثير من النساء المطلة بيوتهم على المراعي، قرروا الذهاب إلى القاضي الذي يسكن في مكان قصي، من قرية بعيدة، لذا فإنهم حين وصلوا إليه- بعد أن استعانوا بدواب الأجرة لحملهم- بدوا وكأنهم قد سحبوا ستارة الليل وراءهم، ونثروها في سماء تلك القرية، حيث بدأت النجوم تتعارك في لمعانها، فاختار القاضي أكثر النجمات سطوعا، وأمر المرأتين أن يراقبانها طوال الليل ويحفظن المسافة التي ستقطعها في طريق السماء.

بقيت المرأتان شاخصتين إلى تلك النجمة وامرأة البدو ما لبثت وأن داعب النعاس عينيها فنامت.

وحين استفاق القاضي لصلاة الفجر، سألها عن مسار النجمة في السماء فأجابته بوجه نشط: بأنها تخطت سريعا محيط سماء القرية لتنطفئ هاوية وراء الجبل، وحين سأل الأم أجابته بعينين ذابلتين، بأن النجمة لم تتحرك من مكانها إلا بمقدار قيد حمار، فعرف القاضي بأن الأم هي التي ظلت ساهرة إلى الصباح ترقب النجمة، وأن امرأة البدو كانت نائمة، فحكم بإرجاع الصبية على أمها، وأكمل طريقه إلى الصلاة.

٤ - الوالي وصائد الحمام

لم يكن يعرف صائد الحمام- حيث يعيش هو وأمه وحيدين في كوخ طيني على أطراف القرية بما تهوي به السماء إليهما من طير- بأن سربا كاملا اشتبك بمصيدته ذلك الصباح كان يجر خطواته في الفجر إلى حيث نصب مصيدته، يلتقط ما التصق فيها من طيور ميتة ثم يعود إلى أمه، يرتاح في الكوخ لتذهب هي إلى سوق القرية تبيع وتقايض ما صاده، وحين دخل عليها في تلك الظهيرة ورأت الحمولة الثقيلة بين يديه، سطعت في ذهنها الفكرة التي ستحول حياتهما إلى حال آخر.

- لماذا لا تذهب يا بني، بحمولتك الوافرة هذه إلى الوالي، وتقدمها هدية له، بدل من أن نبقيها لدينا فلا نستطيع بيعها كلها، لعله سيجود لك بشيء يعينك في حياتك، أو يجد لك عملا قربه.

كان يلتصق بالمصيدة أنواع من الطيور ولم يحدث أن احتشد فيها سرب كامل، حتى أن الصياد احتار في إيجاد وعاء يحملها فيه، بدل وعاء العادة الصغيرة الذي كان يؤرجحه بين يديه متقد الذهن في طريقه الصخري القاحل.

عرج على أحد البيوت وقايض أهله حفنة من الطيور مقابل وعاء ضخم.

ويقدر أحيانا أن يجد في مصيدته طيرا جارحا وقد تخافقت أوردته من التعب، فيطلق سراحه، ليعود خائبا إلى الكوخ فتصطدم عيناه المنكسرتان بوجه أمه.

كان يضع مصيدته في الليل ويعود لإلتقاطها في الصباح، بعد أن يغادر كوخه فجرا متسلقا الصخور إلى أن يصل أعلى قمة في الجبل حيث وضعها فاغرة بتضرع في وجه السماء.

وحين وصل إلى قلعة الوالي، بعد مسافة قطعها فوق ظهر أحد حمير الأجرة التي تقف متراصة في سوق القرية، لم يدعه حرس الوالي يدخل، وأشاروا عليه بالانتظار لأن طابورا مبعثرا من الناس قد سبقه.

وحين خرج الوالي لصلاة العصر وبرفقته ثلة من الجند، وثب الصياد ناحيته وإناء ثقيل يميل فوق كتفيه، فكشف الوالي غطاء الإناء واقفا ثم أشار إلى أحد حرسه بأن يذهب به إلى مطبخه ليوضع في مائدة العشاء وودعه بابتسامة عابرة وأكمل طريقه إلى الصلاة، وحين رجع الوالي لم يلتفت إلى الصياد الجالس بانتظاره.

وبعد أن جن الظلام أمر حراس القلعة صياد الحمام بالانصراف.

رجع الصياد إلى كوخه في عمق الليل واستلقى بعينين مفتوحتين، وفي الصباح هبت أمه إلى تاجر بالمدينة وارتهنت منه حلة ثمينة بعد أن تركت كل فضتها عنده واقترحت على ابنها أن يدخل على الوالي في جنح الليل وكأنه رسول عاجل من الحاكم ويطلب منه خمسمائة قرش ثم يسلمه رسالة كتب على غلافها (تفتح أمام الملأ).

وحين فتح الوالي الرسالة في صلاة الفجر وجد مكتوبا عليها (هذا من فعل صياد الحمام والعاقبة أشد).

دارت ذاكرة الوالي بحثا عن صورة الصياد، وحين استقرت في ذهنه أمر معاونيه بالبحث عنه، فجروا أسلحتهم في طرقات القرى، يسألون كل عابر عن صياد

للحمام، فانتشر خبرهم، وحين اقتربوا من قرية الصياد رأوا عجوزا تلهب موقدا على مدخلها، فأجابتهم بأن الصياد ينصب خيمة في الجبل الغربي ولكنه إذا رأى أسلحتهم فإن سيفر هاربا ولا يستطيعون اللحاق به وأشارت عليهم أن يتركوا أسلحتهم وعتادهم عندها وحين يعودون يكون ما في إنائها قد نضج.

بحثوا في ذلك المكان فلم يجدوا أحدا، وحين رجعوا إلى حيث الموقد، وجدوا قدرا مليئا ولم يجدوا فيه إلا كسر الحصى وهي تفور متراقصة أمام أعينهم الجائعة، كما وجدوا رسالة كتب عليها (هذا من فعل صياد الحمام والعاقبة أشد).

وحين رجعوا بأيديهم العارية إلى الوالي أمر بحبسهم.

ثم جمع حشدا من الفقهاء، وأمرهم أن يبحثوا عن الصياد وحين دخلوا مسجدا كان الصياد في إثرهم، توزعوا في الغرف الطينية التي تجري ساقية الفلج من تحتها، علقوا ملابسهم أعلى الجدران، فسحبها الصياد وعلق مكان إحداها رسالة كتب عليها (هذا من فعل صياد الحمام والعاقبة أشد) انتظر الفقهاء هجوم الظلام حتى خرجوا فارين في أطراف الأودية وقد غطوا عوراتهم بأيديهم.

وحين استعان الوالي بأهل الحكمة، اقترحوا عليه أن يطلق جملا من الجمال المعروفة في قلعته والمكان الذي سيبرك أمامه لن يكون إلا بيت الصياد.

وعندما رأى الصياد الجمل أبركه على الكثير من البيوت ثم نحره في ظهر الوادي وترك بجانب عظامه رسالة كتب عليها (هذا من فعل صياد الحمام والعاقبة أشد).

أعلن الوالي بين الناس، عندما أعيان الأرق وهدة الخوف من عاقبة الصياد، بأنه سيعفي عنه ويجازيه إذا أظهر نفسه، وحين جاء الصياد إلى القلعة دخل دون حرس واستقبله الوالي واقفا أمامه، ثم أجلسه بجانبه وسأله لماذا فعلت بنا هذا أيها الصياد فأجابه:

* أيها الوالي، لقد جازيت تعبي ومشقة سفري وتقديمك على أهلي ونفسي بأن ركنتني بدون سلام أو مقام وأنت تعلم حال أمثالي وأنهم ما يفعلون ما فعلته عن فيض زاد ورخاء حال، إنما طلبا لكرمك وتقربا من حزمك(٤)، فرجعت من عندك منكسر البال، ترف الدمعة من عيني، ويمور الحقد في صدري، فلم أحتمله حتى تقيأته على ما رأيت، ولم يشق علي أخذ قروشك حتى تآمرت على جنودك وانقلبت على فقهائك ونحرت ناقتك وكنت ماضيا فيما عزمت حتى أعلنت إعلانك، فما ضرك لو مسحت راحتك بكفي، ووضعت فيها نقطة مما أبحر الله عليك، أمني بها فاقتي وتعينني على بيتي.

سال ذلك الكلام كالنغم في أذن الوالي، فأمر له بكسوة وركيبة وقربه من قلعته.

---

(١) مفرد شواوي: رعاة أو مربو الغنم من كل فئة أو قبيلة، ويعيشون عادة على ظهور الجبال أو في سواعد الأودية الجافة.

(٢) مفرد دبي: صنف من الحشرات اللاسعة.

(٣)مفرد قاشع: أصغر أصناف السمك المجفف، تلمع بجلاء أمام بيوت الصيادين ببريقها الفضي الساطع.

(٤) الحزم: قلعة في ولاية الرستاق يحكى بأن أحد ولاتها المتعاقبين على بنائها أمر بتشييد أحد قوائمها على جسد ابنته عقابا لمواقعتها من أحد عبيده وقد ظل شعرها مرفرفا مثل روح هلعة في ظهر البناء سنوات طويلة بعد الحادثة.

الليلة السابعة

سالمة الموشي *

لم أعد أعرف ان كنت «الإنسية» أو شبح امرأة لا وجود لها.. كل الذي بت أدركه أنني أعاني حالة مخاض متعسرة لحدث كوني يدور في خلدي.. ينبجس مع غبشة فجر الليلة السابعة.

كانت ليلة مسكونة بالأهوال تحول فيها الضحك والبكاء، الصمت والعويل الدهشة والرهبة الى توأمين سياميين ملتصقين يسكنان صدري ويلتصقان معي برحم الأرض.. الطقوس النارية تزداد حدة، سبع ليال حالكة الظلمة يرقص فيها الشيطان يملأ الأرجاء نزقا وعربدة، هياجا وصمتا... يتسلل كزئبق مخادع في أطراف المرأة المجهولة يحملها حملا أن ترقص معلنا بدء الطقوس الغجرية.

لست على يقين من كان منا حقيقي الصورة أو الأصل، الجسد أو الروح كل ما استطعت ادراكه أن مجموعة أمور تحاك ضدي وأنا في غاية الرضا، الطقوس بدائية وبوهيمية تمارس في صخب تحت أضواء قمر يتسلل من تحت غيمة مثقلة برذاذ المحيط تحملها ريح الشمال الى حيث تتساقط باكية فتستحيل الى عينين في وجه السماء، تبكي هلعا من الطقوس الموبوءة بالفجيعة..

ترعد الطبيعة وتبرق في نغم واحد مع عويل المرأة القربان التي يخيم عليها وهج كفقاعة مستنقع ضحل، عويل المرأة ورعد السماء يشكلان أهزوجة صاخبة تملأ الأرجاء فوضى... في ذلك المساء القرمزي الملطخ

---

* كاتبة من السعودية.

بدماء لا مرئية وروائح تنبعث من عمق الأرض.. يثار في السكان جنون آخر، فتبدو الأرض وكأنها تنفسخ فيفتضح كبرياؤها المصطنع، فإذا هي مجرد كوكب صغير تملؤه الفوضى والضجر.
سبع ليال والشيطان يحيك خيوط مؤامرة القربان لتقديمها في الليلة السابعة، والتي لم يتوان في أن يجلب فيها آلاف الأشياء المخيفة والمفزعة... تلك «الإنسية» التي يؤرقها الخوف لا يمكن أن أميز ما إذا كانت هي شخصا آخر غيري أم أنها «أنا»..
لا يمكنني التمييز بعد كل هذا التلبس غير أنها تعشق التجديف في وجه الموت على بشاعته بغير اكتراث، بغير خوف... غريبة الأطوار، متقلبة الأهواء، لم تعد تخيفها الأعين المتلصصة، أو تضيعها الطرقات الموحشة.
لذا فهي تحث الخطى باتجاه طرقات مجهولة، لم أعد أعرف بحق ما إذا كنت تلك المرأة أم أنه هيولي ضوئي يدور حولي، أم أنه حلم ليلة مؤرقة..
ثم ماذا أدراني إن كان الحلم هو الحقيقة، أو أن الحقيقة هي الحلم.. إذ لا فرق بينهما.. كلاهما حياة أعيشها بكامل تفاصيلها المتناقضة في كليهما نور وظلمة، حزن وفرح... كلاهما عالم حقيقي.
ما أنا متأكدة منه أن تلك كانت الليلة الثانية حيث مكث الظلام طويلا، واستحال المساء إلى دهور غابرة تتلكأ وتسير في تؤدة وكأنها تعبر ممرا متعرجا الى الأعلى... آفاق من ضياء بعيد يضيء.. ويضيء.. يومض بخبث ثم يتوارى..
وفي مساء الليلة الثالثة ينطفئ الضوء وتتسابق أطياف من الخوف والدهشة والحنين، تمتد إلى أفق ناري، ذي لون قان، اقتربت منه كثيرا فإذا هو يبدو كمخلوق غرائبي يصرخ مفزوعا ينبعث من حمرته هلع حقيقي..
حالة من الرهبة والرغبة تتشكل كخيوط مغزل لساحرة تسكن كهفا في زاوية الوجود.. تتمدد.. وتتمدد بعنكبوتية نزقة تنسج حولي ألف ألف ثوب ناري مخاتل..
تلك الإنسية تنفصل عني.. أو أنفصل عنها.. لست أدري فقط أعرف أن لها عينين تشبهانني..
هي الآن شخص آخر غيري.. يغني لها الشيطان ويحدق في عينيها المتعبتين..
تسقط في خضم التوغل في اللحظة القدرية.. ساحرتان ومخيفتان تلك العينان اللتان تحدقان في خوفهما.. ينبعث منهما مجهول بشع ينسكب في مساماتها خوف حقيقي ممزوج برعشة فرح مكلوم، وشيء ما يتسلل بخبث يثير قشعريرة مختلطة برائحة الدماء.. ربما هو قربان الليلة السابعة، أو ربما رهبة مكبوتة تحاول أن تنعتق من صمتها..
صمت .. مجرد صمت، صمت...
تمر ليلة وليلة وليلة... وأخيرا ها هي الليلة الأخيرة مقبلة وكأن لها صرير الريح، تقترب أكثر وأكثر..
الطقوس النارية تزداد.. وريح تزمجر تشبه عواء الذئاب، وصوت بعيد لامرأة تصرخ وتصرخ تستغيث أو ربما تمارس فرحا من نوع خاص، يد واحدة تمتد، يد الشيطان، انها هي يد الشيطان لا سواه..
كل الأيدي تشبه يده... لا إنسان
هل فقد البشر أيديهم؟ أم فقدوا الطرقات واضاعوها..
أين هم..
لقد انقضى زمنهم.. بل انهم لم يولدوا.. بعد.. لا مفر... ليس أمامي أنا وهي غير يد الشيطان تمسك بها أو طريق مجهولة لا تؤدي إلى أي مكان...
الطقوس مستمرة في نسق متوازن من الرتم المتواصل لصوت واحد ورقصة غجرية مجنونة..
تتهاوى وتتمايل على أصوات زمجرة الريح وعويل الذئاب المشردة ولمعان نجم يتوارى بهلع وراء غيمة باكية...
السماء ترقب القربان المسكين يعانق الموت تحت وطأة الطقوس يموت ليحيا ويحيا ليموت مرة أخرى.. إنها اللعنة ذاتها..
أنا لم أعد موجودة أصبحت هناك بعيدا حيث التبس الزمن اللامرئي وشيء ما يدحر الحياة والموت بداخلي ويدحرجهما الى أفق مجهول..
ها هي الليلة السابعة وكأنها تلد الحياة.. والزمن.. والخوف الممزوج بالرهبة، انها تقترب أكثر وأكثر تنوء بثقل يئن تحت وطأة البحث عن الطرقات المجهولة، والزمن المستحيل الذي لم يعثر عليه أحد ما حتى هذه اللحظة.
«الإنسية» الوحيدة في المكان كانت «أنا» وامرأة أخرى لا ملامح لها لكنها موجودة في مكان ما... تتعطر بروائح جبلية نفاذة وتغتسل بماء البحر ينبعث منها العبق... وربما الأسن.. لا شيء مهم فقط إتمام الطقوس هو سيد الموقف، القربان يعول يحدق في الفجيعة فتدب فيه رعشة الموت الآن تقترب الأشياء من بعضها البعض في حميمية بالغة.. البرق والرعد، وعويل الذئاب وفجيعة القربان والقمر المتواري خلف الغيمة الباكية، لابد ان حدثا ما سيحدث، لابد أن شيئا ما سيولد في الليلة السابعة في الأرض.. أو السماء.. أو الماء.. ربما زوس أو هيفاتيوس أو حتى بروميثيوس وربما «أنا» لها ذات ملامحي..
جميعهم ربما ينبثق من العدم في تلك اللحظة الحاسمة.

جليد الأبجديات

أسعد جبوري ★

وخلقنا لك الكتاب أرضا وفيه النبات منازل لكلمات وأرواح وصهيل. نحن من أجلسناك ملكا على الغلاف. وتركنا لك الليل ساعة تزين بها النساء في مباني الجسد هي الأرض.. رحم مبطن بزجاج المعارف، لا جسم فيه، إلا ويرتجف خوفا من هجرة أو رمح «كرسيك الغامض أكثر من الموت ارتفاعا» «أرضك العارية الا من فضة وتخيل» «زمنك الوعل النازفة منه ثيابه» فستصور ماذا،، غير قوائم الجليد ورقبة الحب وحكمة البارد من عائلات المهاجرين وستشرح ماذا.. أنت الجبل المفترض في المتخيلات. والشجر الذي يطير فوق الرأس. «أي نوع من الجبال.. ستحمل هتافك» والكون مدخنة. أهو .. الحب سهم، ويجري في تفاحة مرسومة علي حائط. الأمل .. «قفلنا السكراب في أوروبا» وهياكلنا طواحين في اللحوم. نحن الجعلنا الذئاب روايات، يملؤها الدراميون بأثاث اليأس. زين بالحرائق صدري.. وتحت تنورتي الضيقة.. واصل الكفاح.. نفتح الأساطير ونستخرج منها الرموز. غازات خاملة وطرائد. «الهواء حطب مشتعل» على الطريق. والحكمة ضريح كم في هذا العقل من مطارد بين الجبال.. وكم في واجهة المعرفة من تماثيل الزجاج «الخيانة .. مصطلح بهاوية» ووردنا الطويل.. غجري يزمجر خلف النوافذ. نحن البواخر الماشية في كحولها، وبلا حدود. قلت : النساء أعشاش.. تنقلها شهواتها على متون البحيرات.. قلت عني : لا مستقرا لك في أكاديمية حب أو هجران أسميتني دولة على خريطة في كتاب الجيب. ها أنت وبعدما انفقت أرضي..
جذوري تتنفس على وجهك دون ترجمة هنا الوطن الأم .. نزيلا في فندق. «هو الآخر هارب مثل كتاب من جلده» أغانيه في جيوبه. وهي آخر الليل. قطن يخرج من تربة العقل «أيها المصطلح المعتم» يا كائنا شرقيا. يختزن أساطير الموت والارهاب والترحيل. متزلجا على جليد الأبجديات. «الحيرة حبق الحبر» واني لأشم رائحة بلد في البعد.

وبعدا في بلد. «على جبهتي ألف من الصحارى» تتدلى ستائرها يا بلادا .. أقفلتنا بمجهولها. لتسقط منا أقدامنا، ونتفحم كموسيقى القداس.

مولعة بك.. لا. بل متوعكة بجراثيم شعر منك يجرفني ويطول انفجار نظراتك. يامن رسم المعلقات على جسدي. وأبكاني من مقطع الوسط.

كنت أتخيلها لا مكانا وممتلئة بالأرض :
«الروح» كنت أجرده من القابه
ومن الاوسمة «الغرب» كنت أراه التصحيح الأخير لجلة العقل: «الطيران» كنت المتأخر ويأتي بوقته: «مجند الذكريات» كنت الذي لا يترك في الأرحام جمادا: «النبيذ» كنت الزمن تحت شمس معلبة «التيه» أنا صاحب البزة السوداء. المتقدم في قشدة الموت صامتا.. ما بين شرق تملأ السيوف رئتيه، وبين غرب يدخنني تحت معطفه محوا.
«سأترك الأفعال نقالات للكلمات» وأحضر تكسيا. للهرب بعطورك من القواميس. مر الشيطان الصبي بي.. فكك أنظمتي وحرك كلاسيكيتي العمياء بأفعاله الرافعة دمر قلاعي وأوزاني وأعمدتي ومخازن التراث افترش تحفي تحت الأقواس. شدني من ضفيرتي الثالثة كنس الرمل عن صدري طرز فمي بالتريكو ليمسح عنها آثام الجفاف. نعى جمل العهد القديم في خنادقي أقفل أمطار الزراعة في رأسي وأدخلني مجموعة آلاته النحاسية. دحرج المراهقة على طول جريدتي حرر العنب في دوارق نهدي وذبح العصر الجاهلي في عيد ميلادي. أطلق في عيد الأضحى على جسدي قصيدة النثر. أكان من أجل أن يأخذني الحمام لفراديس التعبير وأكون شرحا لبلاغته. اللهم اني مراهقة.. وقد وقعت بكأس أسبوعه المسجى في الروزنامة. الحلم

★ كاتب من العراق.

المقفى اضاءة سيئة للعقل. نترك له الغرفة ونغادر. «فهذا الليل مجني عليه» ويبكي بيننا ومن هنا.. واليك «طيور الغيب على ظهور الجمل الطويلة» الجمل وهي تستقر بيني وبينك كالعين الساحرة.

أريد النهار طابعا لبريدي اليك.. أنا الجالسة نخلة في قصيدة عذوقي سبائك تغطيك أيها الأثم.. وأنت تراقصني في لوحة دون سياج. الهدهد الذي طارد النوم برمحه الأسطوري.. ورابط في الرأس يترك الكلمات أعواد ثقاب «يهز لها النبيذ خصره» هدهد وجهه ساعة يسيل منها الحنين صمغا على جدار أوروبا. فمن أرشده للغرق العريق، «وصاغ الماء حانة» لتشربه فيها الأغاني كتلا من رمال. «ستدرك أن لا تمثال غير الظلام في القطب» «سترى الصمت صبيا يخربط المعارف في النيران» «ستتجمد عاريا ان كنت نشيدا مؤلفا من غير العقيق» «ستقع اللامواطنة جثة تحت حدقات المخطوط» ستقول : تلك ثرثرة ما

«فأنت من أعبر عنه لأعبر أقفاصه» تحت سموات تحجرت من نظراتنا اليها. فأوروبا سقف عليه الغرباء طللا. و«من سواك يا هدهد البديع» لحلاقة الحدود الفاصلة ما بين العين والثياب الداخلية للغة. «عربات لجثمان النشيد» تتنزه في القاموس. وليس من الذكريات سوى قهوة الصباح «صمغ يسفح بين العظام». ومغنية، تركت عتادها سيفا يلبط في الأعماق.

كلانا على ظهر السفينة../ وكان نوح بنا وحيدا يعوم. ليسحب مقتنياتنا الى رأس الطوفان نحن المرضى في الحانوت العاطفي، وليس بأيدينا من الخواتم الا آبار النار. أي خيار للشجرة غير أن تقول للجبل تسلق روح الحجر غير أن تقول للهواء. «أنت خطيئة على أنفي» غير أن تقول للغابة. أنا لست من نسلك القديم. غير أن تقول للماء. ليس من مكان لك في خزانة الثياب. غير أن تقول : «وجعلنا لك النساء دفاتر تعبير» «وما كل قارئ

رسم للفنان : جميل شفيق بدوي، مصر.

قبل النوم. وما أنت الا بحلم. وقد تهشمت بيده الكاميرا. انه غارق فوق الفستان.. يمد لي يدا من غروبه وهأنذا حائرة بتهوره وتقلباته. وضجرت من التجسس على بطولاته في صحراء الربع الخالي. هكذا نعترف. لا أسلحة لدينا، لنقترب من حدودك. «دمعنا مفكك» و«قلوبنا علب يملؤها المسحوق» فلينم الحالم بعيدا. ولا يلبس من تراث الدم خوذة

لمرأة» برسول، يفتح صندوق البريد. لماذا .. كجرس ضخم تنتزع سكون كاتدرائيتي وتجعلني أفيض بالنباتات والقطط البرية والمواقد وأطواق السحاب تخيلتك حلما قصير القامة يرقد في عش. بيد أنك قدتني لفجر.. كان قماشه فوق الركبتين. فنسيت العري الصغير. وكيف يجمع من لغاتك.

انتظار

سحر سليمان *

- أعطت لجسدها حرية استلقائه على العشب.

شبكت يديها الاثنتين كوسادة طرية تحت رأسها تحدق إلى السماء التي كانت مشغولة برسم اللوحات الغيمية.. تداخل الشمس كان رائعا بين هاتين الغيمتين.. تنافر الألوان وقتامتهما، وهذا القوس الذي يتوسطهما، تلك الألوان القزحية تكاد تلمسها أو تدخل عينيها أترى القوس يقترب منها أم الغيم؟!

هو من يدور حول نفسه أم أرضها تمتزج بالألوان، دفعت عينيها كعادتها، حين تدقق النظر إلى الأشياء.

اعتدلت في استلقائها واتكأت يدها وقد لفت انتباهها درب طويل رسمه النمل الأسود الصغير.. ذكرها بتلاميذها، وهم يدخلون الصف، تابعت طريق النمل الذي يمر من تحت يدها ليصل حتى فتات الخبز اليابس، هناك في الطرف الآخر، فيتساعد بعضها بسحبه منصرفا ليتابع البعض الآخر سحب ما تبقى من الخبز. حاولت أن تمد لها أصابعها لتتناول معها قسما من الخبز، لكنها تنبهت إلى أن هذا الجزء من جسدها لا تملك حرية التصرف به.. فأصابعها ملك له وحده فكثيرا ما كان يلومها إن أطالت أظافرها أو صبغتها. ودائما كان يؤنبها كطفلة إن نسيت ووضعت أظفرها في فمها وهي تتابع حديثه، تركت للنمل متابعة عمله، وبدأت تسلي نفسها بعد أعقاب السجائر.. وتنظف المكان المحيط بها من الكؤوس البلاستيكية الفارغة، وأوراق السندويتشات، وعلب دخان فارغة ممزقة.. ترى من كان يجلس هنا؟

وجدت علبة حبوب فارغة تناولتها، وبدأت تقرأ اسمها، إنها حبوب مهدئة لآلام الصداع. تناولت صحيفة كانت قد طويت بعصبية بأكثر من طريقة، نظرت تحت عينيها وجدت أعشابا قد نتفت، ونثرت حول بقعة قريبة، منها، يبدو أن الذي كان يجلس، هو من نتف هذه الحشائش الصغيرة كان يلف البقعة الكثير من الياسمين الذابل، إلا أن رائحته مازالت تعبق منه وتذكرت ياسمينا كثيرا كانت تقطفه، وتبقيه بيديها، تنتظر حبيبها، وحين لا يأتي كعادته، كانت تهديه لجيوبها، أو تدسه في صدرها حتى تنساه هناك فيذبل ويموت. رفعت يدها حين شعرت بالخدر يتسلل إلى أناملها.. فاعتدلت في جلستها محاولة إشغال نفسها بإشعال لفافة تبغ، تقتل فيها رائحة الذكريات، والوقت، استدارت تتفحص المكان، هناك بالقرب منها محارم ورقية كثيرة، مازالت نظيفة لكن لُخر دمع، وكحل مازال عالقا فيها، ذكرها لونه الأسود بكحلها الذي كانت تحب صنعه بيديها... ورجعت تعد الأيام الماضية القريبة، والبعيدة منذ متى لم تكتحل عيناها... الآن ترى أن الكحل كالماء، لا لون له، شفاف، لا بريق فيه حين تضعه على عينيها، ولا ترى الحبيب، ومن ذلك الوقت قررت هجر الكحل. حين دقت الساعة في يدها، لقد اقترب موعد العودة إلى منزلها الخاوي ووحدتها.

حملت حقيبتها، تلفتت إلى المكان كله تودعه بجسدها، إنها تعرفه جيدا، وكأنها قد دخلت إليه.. جلست هنا.. انتظرت.. نتفت الحشائش أهدت الأرض ياسمين يدها. وقد دخنت فيه كثيرا. أكلت.. شربت هدأت صداع رأسها وبكت كثيرا.

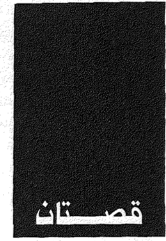
نظرت أسفل قدميها، هذا العشب الذي تدوسه الآن كانت قد نتفته أصابعها ونثرته، إنه المكان بعينه.. تعرفه جيدا.

جلست فيه طويلا، وانتظرته كثيرا، وكعادتها ذبل الياسمين بيديها.

رفعت رأسها نحو السماء.. مازال الغيم حزينا.. يركض بعيدا عن قوس قزح، والسماء تحاول جاهدة أن تدخل فيه، أنزلت رأسها حين شعرت بدمع كثير يتجمع.. أتراها هي من كانت هنا قبل ساعة، أم البارحة، أم قبل شهر..؟ عاودها تأكيد ساعتها أنها تجاوزت النصف.

وضعت حقيبتها على كتفها، واتجهت إلى الباب الذي خرجت منه قبل هذا الوقت، وأقسمت أنها لن تعود إلى هذا المكان ثانية..

★ قاصة من سوريا.



ناصر المنجي ★

غلق

أغلق أحمد الباب، ثم فتحه من جديد، أغلق النافذة التي نسيها مفتوحة، أغلق الباب مرة أخرى ثم خرج، تدحرج على السلالم من الغرفة التي تقبع كشاهد القبر على سطح العمارة بالطابق العاشر، انفتح فمه كحفرة عميقة للتثاؤب.

فتح باب التاكسي ليحشو جسده بين كتلة الأجساد المتراصة، أغلق الباب من جديد، فتح فمه دالا السائق على المكان لتخرج الكلمات مغلفة بالتثاؤب، أغلق فمه المتثائب لينجو من عيون الركاب المفتوحة عليه، فتح المحفظة معطيا السائق ريالا ليستقر نصفه الآخر يتيما في المحفظة، فتح باب التاكسي ثم أغلقه.

فتح عينيه ليستدل على البناية ضمن صف طويل من البنايات، يفتح التثاؤب فم أحمد غصبا مرة أخرى، مشى الى البناية، انفتح بابها الكهربائي، انحشر في جوفها لينغلق بابها من جديد، استقبله الحارس المسلح بهراوة، فتح له بابا ليبرز ممر طويل على جانبيه أبواب كثيرة لمكاتب أنيقة، بدأ التثاؤب في الرحيل، فتح أحد الأبواب، فتح عينيه على امرأة تضع المكياج على وجهها الناعس، أغمض عينيه مغلقا الباب، فتح بابا آخر، رجل في وسط المكتب فتح قبضة يده مشيرا له بالجلوس، انغلق الباب، فتح الرجل ادرلجا ثم أغلقها، يفتح أدرلجا أخرى، وأحمد يحاول أن يجد الكلمات التي سيفتتح بها الحديث، يفتح الرجل الأدراج، أمسك من أحد الأدراج عدة ملفات، يفتح ملفا ويغلق آخر، يغلق أحمد فمه من التثاؤب الذي حل فجأة، انتقى الرجل ملفا وفتح عينيه على الأوراق، ثمة بصاق يحاول أحمد أن يفتح فمه ليلقمه المزبلة، لكن عيني الرجل المفتوحتين يسقيانه البصاق، فتح الرجل قبضة يده مشيرا له بالخروج والانتظار، فتح الباب ثم أغلقه انتظر أحمد كثيرا، أمسك بجريدة، فتح عينيه على العناوين، فتح باب المفاوضات بين العرب واسرائيل، الروس يفتحون النار على الشيشان، غدا إفتتاح موسم التنزيلات الكبرى، فجأة أغلق أحمد عينيه منتظرا أن يفتح الرجل الباب، أبواب كثيرة تفتح وتغلق وأحمد يعد الأبواب التي فتحها هذا اليوم دون أن يفتح فمه بكلمة واحدة، تذكر العيون التي تفتح وتغلق عليه وعمليات الفتح والغلق طوال اليوم.

فتح أحمد الباب فجأة قاطعا الانتظار، فتح الحارس ذو الهراوة له الباب ثم أغلقه، انفتح الباب الكهربائي، انغلق وأحمد يخرج، فتح باب التاكسي ثم أغلقه، فتح فمه ليدل السائق على المكان، حاول أن يتثاءب ولم يستطع، فتح المحفظة لينقد السائق نصف الريال المتبقي، فتح باب التاكسي ثم أغلقه.

صعد السلالم الى الغرفة في سطح الطابق العاشر، فتح الباب ثم أغلقه، فتح النافذة المغلقة، فتح عينيه على أبواب تفتح وتغلق من بعيد، أغلق عينيه، خرج من النافذة دون أن تغلق هذه المرة.

صفع

إنسابت بقايا القيلولة الى البالوعة بمعية الماء والصابون، لمحت صورتي تطالعني من مرآة الحمام، طير جريح في صحراء تتوحم الموت، انسحبت من الغرفة ممنيا رأسي بفنجان قهوة، شبح صورتي مازال يطاردني، في المصعد رأيت صوري على مراياه الأربع تكاد تلتهمني، هربت من مرايا المصعد فاتحا باب العمارة حيث كانت صورتي على زجاج الباب.

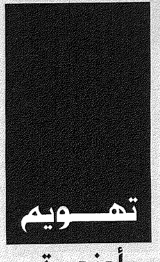
حاولت في التاكسي أن أتذكر صورتي طفلا، قطعت صورتي في المرآة الجانبية للسيارة تلك المحاولة، يممت وجهي للجانب الآخر، فإذا بصورتي في المرآة الجانبية تصفعني برؤيتها، صرخت مذعورا من تلك الصور والمرايا متطلعا إلى صورتي في المرآة الأمامية للتاكسي.

تراشقت بي شوارع المدينة وأنا أبحث عن مقهى هادئ، وعبر بناياتها الزجاجية ومرايا وأبواب محلاتها كان قطيع من صوري يلهث خلفي ليحشرني في المقهى، القهوة المرة أندلقت الى جوفي لأفاجأ بصورتي في قعر الفنجان.

طردني كل شيء الى البحر حيث لا مرايا ولا صور، كما أتمنى، أتت موجة تأرجحت عليها صورتي، موجة أخرى تنعكس عليها صورتي من جديد، حاولت أن أنظر للسماء فخفت أن أرى صورتي عليها.

نكست رأسي في الرمال بانتظار الليل كيلا أرى المرايا والصور، وبين المدينة والبحر كنت متشظيا كزجاجة ملقية على قارعة الطريق بانتظار الليل.

★ قاص من سلطنة عمان.



تهـويم أجنحـة

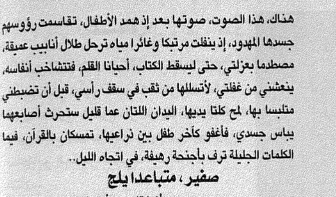
أحمد زين ★

تسح رغوة الصابون، هشة، بانتفاخات طفيفة، هابطة السفح الآدمي، لتتلقفها بلاطات القيشاني، ملساء بازرقاق متموج، تقودها إلى عتمة مستديرة، تبقبق فيها المياه، مجهدة عقب مهامها اليومية، فيما يده منهكة تدعك الجلد، الطيات الخفيفة، تلمسها برفق وحنو، الأصابع مرات، هو الآن واقف، تصطخب أعضاؤه غبطة، أن تمسها كثافة ناعمة من منشفة ثخينة بوبر غزير، احدى يديه ترتفع قليلا، بأطراف أنامله يتفقد الخيط العريض، قصيرا وأسود، فوق شفتيه، يعيد شعيرات شتتتها رعونة الماء، حال انثياله ساخنا بقوة، من السخان الكهربي، وإذ استعد لمواجهة البرودة القارصة، يحسها تتهدده، لحظة تهر من اسفل الباب، خاطفا، بانتعاش، نظرة صغيرة لوجهه المدعوك وذقنه الحليقة، من مرآة لصق الباب تحفها أرفف صغيرة عمقها أنبوبة أسطوانية لمعجون حلاقة، وأخرى للأسنان، وعلبة أمواس مفتوحة، ومكنة بشفرة عارية، وشعرات مجزوزة متيبسة، لاصقة بحافتها، وقنينة مطهر قاتمة، وسائل يشف لونه خلال جدران البلاستيك، إذ تحرس فراره.

وإذ ذاك، حين غمرت يده صلابة وملاسة مقبض الباب، شادة إياه قليلا إلى أسفل، وقبل أن تنفتح أمامه طرقة عريضة، حيث البرد تقعي تأهبا، بعد أن جال الحجرات، تاركا أنفاسا عالقة، في الهواء، هاله المنظر خلفه، في المرآة، وإذ لم يلتفت كان بؤبؤا عينيه يحتدان، أبخرة رقيقة تصاعد، تتلوى متكاثفة في الفضاء الصغير، الواجهة الصقيلة للمرآة، تزاحمت عليها الأنفاس، حارة تغبشها، فامحى الوجه، بمشقة راح يشحذ نظرته، فيبصر سحبا رابضة، رويدا تدنو منه، كما لو أليفة تهبط من السماء، لتنحني عليه، دهشا كان يشعر بخفة ذراعيه، إذ راحتا تهومان خلال الكثافة، رخوة ترتطم به، أحس الأرض تتركه وئيدا، تنزلق من تحت قدميه البليلتين، يشف، كان جسده... يطير أخذ الآن، يطير، فيما كانت السماء متباطئة، تتنأى فوق جناحيه العاريين.

فاطـمة

الصوت، حاكا الهواء في الصالة، إذ ترقب تخبطات مويجات ضوئية، تدريجا، تخفق عبر مطافات لا نهائية، في ذبذبات تروغ، يكحت وجودات انبنت قبالته، لوحة لطفل يتقدم عربة، تقعي داخلها جراء صغيرة، تكئات من قطن وإسفنج، تطلع من دوار الانقذافات العالية، بأيد صغيرة، في مرأى من شفقة الحيطان، تكات ساعة تطال بتؤدة، الدقائق الخمس بعد منتصف الليل، ازيزا تتقطعه هدأت صغيرة، لبراد رابض



هناك، هذا الصوت، صوتها بعد إذ همد الأطفال، تقاسمت رؤوسهم جسدها المهدود، إذ ينفلت مرتبكا وغائرا مياه ترحل طلال أنابيب عميقة، مصطدما بعزلتي، حتى ليسقط الكتاب، أحيانا القلم، فتتشاخب أنفاسه، ينعشني من غفلتي، لأتسللها من ثقب في سقف رأسي، قبل أن تضبطني متلبسا بها، لمح كلتا يديها، اليدان اللتان عما قليل ستحرث أصابعهما يباس جسدي، فأغفو كآخر طفل بين ذراعيها، تمسكان بالقرآن، فيما الكلمات الجليلة ترف بأجنحة رهيفة، في اتجاه الليل..

صفير، متباعدا يلج

من بعيد، كأنما قادم من أطراف لبرية نائية، ترهفه أنناه، واهنا، تتقطع أنفاسه، ذلك الصفير، الصفير الذي يهبط الآن ربلة ساقيه، إذ ظلتا لزمن عاجزتين، تتوانيان في أن تنجزا حلمه الليلي بأن يلهب هدأة المدينة صفعا بقدميه العاريتين، حتى تصدع الأسوار، وتفيض أعناقهم على حواف الشرفات ثخينة، مسحوبا منه الدم، هلعا، حين الليل يدلي ظلاما هائلا بخيوط سوداء، لينحشر شاغلا الزوايا، ضاغطا الخانات بجسده المتلاين، ما إن تلسعه سخونة الدم، ويركل إحدى ساقيه أماما حتى يبرك خائرا، ووراء يتخيل كل النوافذ عيونا، تجحظ في مؤخرة عنقه، وآن أن راح يخطو قليلا حاسا ببرودة الأسفلت إذ تنفذ إلى مسام أطرافه، تذوي شيئا فشيئا، تستحيل إلى دفء غامر، يجذب قدميه لأن تدبا أكثر، باغته اندفاع كلب وأنثاه، من منعطف ظليم، يتزحلق ملويا على بعضه، يلهثان، الكلب وأنثاه، توقف الكلب، باعد بين ساقيه الخلفيتين، نتوء صغير آخذ ينز خيطا ضئيلا، لكن متوترا وبارقا، يتعرج فوق انحدار لامع، ارتعش قليلا دافعا أنثاه أماما، اخذ يغيب فيما صوت دعساتهما على سكينة الشوارع يصله متباعدا، فتباغته بهدوء، رغبة وحشية، تعقبها رعدة يحسها لذيذة تصعق أجزاء جسده، لكنه ناصلا الآن، كما لو صهيل ينفلت من الأعلى فيحفنه بأطراف مسامعه من أين يا ربي يأتي هذا الصفير؟ وإذ افترت نظراته بحثا، تدعك جعلكة الظلام حتى.. خطوات مشدودة تخبط الحصوات الناتئة للأسلفت، عرق ينهال، ساطعا، فوق تموجات أجسادهم، سكين لامعة، رعشات عيونهم، تجرح نوم المدينة، استعرت قدماه، حرائق، تدفقها ثقوب جسمه، اندفع باتجاههم، واجههم، عيونهم تحدق أماما، تشع بريقا غامضا، تماهى فيهم، انصهر معهم، ومن فم واحد كان صفيرهم دافقا يلج، وأقدامهم ترج بشدة صلابة الطرقات، رجا أخذت تردد تباعا صداه المدينة.

★ قاص من اليمن.



متابعات

انفتاح الشكل العمودي

تجربة الشاعر عبدالله البردوني

صلاح بوسريف *

١ - برحيل البردوني تتوقف دورة تجربة شعرية زاوجت، في شكلها ونمط كتابتها بين زمنين، وتصورين في الكتابة - أعني في الشعر تحديدا - أثناء حديثي عن تجربة الجواهري باعتباره أحد قمم القصيدة العمودية، كما تسمى في العرف العام، أشرت الى عبدالله البردوني باعتباره، هو الآخر، أحد آخر هذه القمم المتبقية، وباعتباره أحد الشعراء النادرين الذين حفروا في مجرى القصيدة العمودية، أفقا فرديا يتميز بفرادة تلك الإضافات التي ميزت تجربة البردوني، كما ميزت تجربة الجواهري قبله.

فالشعر المعاصر لم يكن ثورة على الشعر العمودي باعتباره شكلا، بل ثورة على هذا الشعر باعتباره تصورا ورؤية تقوم في جوهرها على التقليد، وعلى الاتباع، ولم يعد مسموحا في سياقها، بإبداع، أو فتح أي أفق للمغايرة، والاختلاف أعني لفتح النص على مسارب الحداثة، وعلى دم جديد ورؤى مختلفة. وهذا ما جعل من هذا الشعر، في بعض التصورات النظرية التي واكبته، يعتبر القصيدة العمودية نمطا متجاوزا ومنتهيا، لانه يقوم على الاستعادة ولجترار ما سبق. وهذا التصور كان يستثني تلك الأعمال الخلاقة، التي حاولت من داخل الشكل العمودي أن تعيد ترتيب أوضاعها بإعادة وضع اللغة، أو بوضعها، بالأحرى، على محك شعرية تتيح للمعنى أو الدلالة أن تتخذ أوضاعا مغايرة، ناقلة النص من أفق المعنى إلى أفق الدلالة أو انفتاحها بالأحرى.

في ضوء هذا الاستثناء الذي ينخرط فيه شعراء أمثال المتنبي وأبو تمام وأبونواس، وغيرهم، ممن أدركوا خطورة التقليد وعماءه، كان الجواهري يعيد ترتيب انتسابات لغته وإيقاعاتها، ويسعى، بما يملك من معرفة عميقة بشعر غيره، الى توقيع الشكل العمودي بذاته هو كشاعر وبصوته وفرادته لا أن يكون مجرد مستعيد أو مردد لأصوات غيره ولأشكال وأنماط كتاباتهم، بما فيها من معان وأفكار وجزئيات شتى.

في هذا الاتجاه، كان عبدالله البردوني، يحفر مجرى تجربته لا باتخاذ الشكل الجديد، شكلا لكتابته، ولا باتباع السائد والسير على خطى من سبقه أو من جاءوا بعده، فهو كان يسعى لتوقيع نصه بخصوصيته، وبما يطبع عصره وزمنه من أحداث وقضايا، سيظل مرتبطا بها في كل كتاباته. فالشكل العمودي، لم يكن عائقا في وجه الجواهري، كما لم يكن عائقا في وجه البردوني، مع فرق التجربة واختلافات سياقاتها وخصوصيات لغتها وإيقاعاتها، وهذا ما جعل البردوني يحول الشكل العمودي من شكل مغلق دائري مفكك، إلى شكل خطي مفتوح مترابط، أو إلى نسيج متواصل سائر لا يرتد على ذاته وفق ما يمكن أن نسميه هنا بالبناء المرآتي أو التقابلي الذي ظل يميز الشكل العمودي للقصيدة العربية ويطبعها بأوضاع ثقافية، ستنعكس على بناء القصيدة وتجعلها صدى لبيئة سيرفض أبونواس اعتبارها نموذجا له، لأنه أدرك فرق الإقامة، فاختار كما سيختار الجواهري وعبدالله البردوني، الإقامة في عصره وفي زمنه، وهي إقامة شعرية بامتياز.

٢ - تميزت تجربة البردوني بإصراره على كتابة قصيدته بنفس ولحد، فهو لا يترك البيت معلقا بين هواءين، فهو كان يلحم أجزاء النص، يكتبه دفعة واحدة، أو يضعه في نسق متسق لاغيا بذلك فكرة البيت باعتباره بيتا من الأبنية أو هو نسيج وحدة، كما يقول ابن خلدون ولأن قضية البردوني الشعرية بالدرجة الأولى، ثم الفكرية؛ لم تكن لتأتي مفككة ناتئة، لذلك كان يدفع بالقصيدة في اتجاه النص، أو ما سيصطلح عليه بالوحدة العضوية، ووحدة الموضوع.

ليس هذا ما يجعل من تجربة البردوني تحظى باهتمام القراء والباحثين، لأن هذا العنصر كان سابقا عليه، لدى مدرسة الديوان وغيرها، وحتى في بعض النماذج الشعرية السابقة فالبردوني، حتى لا يبقى أسير تبعات شكل شعري مثقل بأثار العابرين، سيتجه، كما يؤكد ذلك الدكتور عبدالعزيز المقالح، وكما تؤكده تجربة البردوني الشعرية، الى تحويل أو تحميل الكلمات والألفاظ والصور دلالات تنجو باللفظ من واحدية المعنى، وتعتني باللفظة باعتبارها جزءا من السياق العام للجملة أو النص، ولعل هذا ما سيجعل من البردوني يستعين بالألفاظ العامية، وبالتراكيب اللغوية البسيطة أو القريبة، بالأحرى، من الفهم العام. فلا داعي للسير خلف تداعيات الشكل، والسير وراء ما يستدعيه من تعابير وصور مثقلة بتاريخ يرى فيه البردوني تاريخ أناس مروا وأشادوا بزمنهم إن سلبا أو إيجابا فقصيدة البردوني تتقاطع فيها كل هذه المستويات، ومن خلالها كان ينسج أفق كتابة ترتبط بزمنها، وتسير في سياقه أو تتجاوزه.

فالأفق الدلالي الذي كانت تفتحه تجربة البردوني، هو ما سيتيح لقصيدته أن تخرج عن سياق الكتابات العمودية التي ظلت تستدعي السياقات المباشرة والتعابير التي يسهل على القارئ العارف بجغرافية الشعر القديم، أن يحدد انتماءها، وعند البردوني تصبح الأراضي ملتبسة، من الصعب تحديد مرجعياتها ولو أنه يعتبر من بين المتأثرين بأبي تمام بشكل خاص واستثنائي.

وفي النموذج التالي يظهر بوضوح فرق الهواء

* شاعر من المغرب.

الذي يفصل بين تجربة البردوني، وبين من اختاروا الشكل العمودي كشكل تاريخي وليس شكلا شعريا.

يقول البردوني:

مثلما تعصر نهديها السحابة

تمطر الجدران صمتا وكآبة

يسقط الظل على الظل كما

ترتمي فوق القامات الذبابة

يمضغ السقف وأحداق الكوى

لغطا ميتا وأصداء مصابة

مزقا من ذكريات وهوى

وكؤوسا من جراحات مذابة

تبحث الأحزان في الأحزان عن

وتر باك وعن حلق ربابة

عن نعاس يملك الأحلام عن

شجن أعمق من تيه الصبابة

يشعل الأشجار، تحسو ظلها

تجمد الساعات من برد الرتابة

في هذا النموذج وفي غيره، تصبح اللغة ذات أبعاد، وانشراحات، رغم ما قد يبدو لنا فيها من حصر، لا حد له فهي تتموج وتفتح مساري لتخيلات تصبح اللفظة المعزولة فيها لا معنى لها، لأنها مبنية في سياق خاص، وهذا ما يجعل الجملة تركيبا نسقيا له ما به يبرر ورود رمزيته (إذا شئنا أن نبسط الصورة) أو انفتاح معانيه حينما يتعلق الأمر بإجتراح معان جديدة وتعبيرات مغايرة.

وتعود بي الذاكرة في هذا السياق إلى قول البردوني التالي. وهو قول مشحون بكثافة دلالية ملبدة بإيحاءات عميقة، وبإحساس فاجع بالزمن،

هرب الزمان من الزمان

خوت ثوانيه الغبية

من وجهه الحجري يفسر

الى شناعته الخفية

حتى الزمان بلا زمان

والمكان بلا قضية

فهل زمان البردوني هنا هو الزمان الكونولوجي المعروف، وهو ما يمكن أن يقال عن المكان.. فالبردوني يحول كل شيء، ويجعله يلبس ثوبا جديدا ملبدا بما يعتمل في رؤية الشاعر من تداعيات وتخاييل باهرة.

- ٣ -

توقف عدد من الدارسين لشعر البردوني عند احدى أبرز الخصائص المميزة لتجربته، وهي السخرية. والمتأمل في شعر البردوني سيدرك لا محالة قصدية البردوني في ملء شعره بالسخرية أو بالفخاخ التي تجعل من القارئ يحذر شراكها، خصوصا حين يعلم أن البردوني لا يهجو بل يصور ويشحن صوره بما يجرنا في أحايين كثيرة الى استعادة نموذج ابن الرومي، ولا أعنيه حرفيا حتى لا يضيع الفرق. فالبردوني ساخر وليس هجاء، وهو ما يجلوه بوضوح قوله في قصيدته الشهيرة، حين يجره الحديث عن اليمن، وشجون اليمن:

ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتي

مليحة عاشقاها السل والجرب

ماتت بصندوق وضاح بلا ثمن

ولم يمت في حشاها الحب والطرب

كانت تراقب صبح البعث فانبعثت

في الحلم ثم ارتمت تغفو وترتقب

ولن استمر في سرد النماذج التي يرد فيها مثل هذا النوع من السخرية السوداء، المرة التي كان فيها البردوني قاسيا على ذاته قبل أن يقسو على غيره. فلماذا الكذب والتدليس حينما يتعلق الأمر بالشعر، أو بواقع يقدم نفسه هكذا، فالشاعر حين يلتقط الواقع، فهو يلتقطه بتلك المرارة التي تضيع منا حين يكون تعبيرنا خاليا من النفس الشعري المتسم بإيحائيته وبانشراحات معانيه وقوة تصويره.

فالبردوني حين يعمد الى توظيف السخرية للتعبير عن تدمره ومراراته المتوالية، وهو الذي عانى السجن والاعتقال، فهو يقصد من وراء ذلك إلى تفجير ما يحفل به الواقع من تناقضات قبل أن يسعى لتفجير اللغة وإعادة تنسيبها، وهذا في نظرنا ما يجعل من السخرية عند البردوني، ترتبط في بعض أوضاعها بما أصبح ساريا في تجارب بعض شعراء الحداثة من هذا النوع من الكتابة أو أساليب الكتابة بالأحرى.

- ٤ -

لن أقف عند البناء الحكائي لقصائد البردوني ولا عند الأبعاد الدرامية التي طبع بها كتابته. فقد عملت دراسات سابقة على كشف أبعاد ذلك في تجربة الشاعر سأكتفي هنا فقط بالإشارة إلى هذه المستويات، في كتابة البردوني باعتبارها من أشكال سعيه لفتح الشكل العمودي واجتناب السقوط في البناء العمودي الذي طبع القصيدة في أعتى مفاهيمها، باعتبارها بناء مفككا، وباعتبارها مسوّرة بعناصر بنائية تحد من طاقة تفجير الشكل وتجعله أبديا أو تعمل بالأحرى، على تأبيده.

البردوني إلى جانب الجواهري، باعتبارهما آخر الأسلاف، عملا معا، كل من زاويته، على تحيين الشكل العمودي، وإخراجه من حرفية التقليد، وحرفية البناء، بخلاف أولئك الذين اختاروا البنية التقليدية للقصيدة بعلاقاتها التاريخية وبخصائصها المباشرة. وقد جرتهم، يقول عبدالعزيز المقالح، تلك المحافظة، عن قصد أو غير قصد، إلى استرجاع المضامين القديمة والأشكال التقليدية، ولذلك جاء نظمهم اجترارا، ودفعهم الاستخدام الروتيني للقوالب المتوارثة إلى الأساليب الفنية المسبوقة.

-٥-

لن أتحدث عن الجانب الثوري في تجربة البردوني، أيضا، سأكتفي فقط بإيراد نموذج له، لعله، كما أراه، يكفي للكشف عن ميل هذا الشاعر إلى تسخير تجربته في قول الأشياء كما تتبدى له دون قيد ولا شرط. وهذا ما عرف عنه، أو ما أعرفه عنه، وما تقربنا كتاباته منه.

يقول عن تجربته في السجن:

هدني السجن وأدمى القيد ساقي

فتعاييت بجرحي ووثاقي

وأضعت الخطو في شوك الدجى

والعمى والقيد والجرح رفاقي

في سبيل الفجر ما لاقيت في

رحلة التيه وما سوف ألاقي

سوف يفنى كل قيد وقوى

كل سفاح وعطر الجرح باقي

- ٦ -

وأريد في نهاية هذه الورقة، أن أشير الى كون البردوني لم يكن شاعرا فقط، بمعنى أنه لم يكن يكتفي بكتابة الشعر، فهو كان ينخرط فيه نظريا ونقديا. وقد كرس جزءا من جهده النظري والنقدي لإضاءة تجربة الشعر اليمني.. وهذا في نظرنا يعكس بوضوح وعي البردوني الشعري. فالشعر لديه ممارسة في الكتابة بمساريه النصي والنقدي أو النظري، أعني أن البردوني كان واعيا بالمسار الذي كان يجترح شعريته في أفقه. ولعل في هذه الظاهرة ما يخفي ربما، تصور البردوني للحداثة، أو انخراطه فيها، رغم ما قد يبدو في موقفه إزاء الشعر المعاصر أو الشكل المعاصر للكتابة الشعرية من تذبذب أو التباس بالأحرى.

سياق معركة رسالة الغفران والمعري

أحمد محمد البدوي *

المعركة التي دارت رحاها عام ١٩٦٤ - ١٩٦٥م حول المقالات التي نشرها د. لويس عوض في جريدة الاهرام، القاهرة، وعام ١٩٦٤م في الرمق الأخير، هي معركة ذات قطب واحد هو محمود محمد شاكر، وكان حصيلتها كتابا من أرفع كتب النقد الأدبي الحديث من حيث الأداء الفني البحت، وإن دخل في محاورها أطراف كالزوار المجتازين يلمون في لحظة عبور ريثما يرحلون. وإنها لتتجاوز مركز الخلاف ألا وهو ما ذهب إليه لويس عوض من وجود مؤثر يوناني مسيحي في تكوين أبي العلاء المعري ورسالة الغفران، إلى دوائر متراحبة تنداح من حوله وتتماوج، ولهذا يعنى هذا المقال بتناول سياق الخلاف في ثلاث قضايا، تتجاوز التفاصيل إلى جذر القضية:

أولى القضايا: منشأ أثر رسالة الغفران في رائعة دانتي «الكوميديا الإلهية».

والثانية: الأثر العربي الإسلامي في الكوميديا الإلهية عند الدارسين الأوروبيين.

والثالثة: مقولة لويس عوض في جريدة الأهرام وملابسات المعركة ودوافعها وخواتيمها.

١ - أثر رسالة الغفران في الكوميديا الإلهية:

على نقيض ما شاع في بيئات المثقفين والدارسين العرب، حتى صار من المسلمات الثابتة التي لا يتأتى نقضها بحال، فإن الكتاب العرب هم الذين سبقوا إلى تناول هذه القضية، وذلك منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي.

ففي عام ١٨٩٧م انعقد مؤتمر المستشرقين في باريس، وحضره باحث عربي يدعى عبدالرحيم أحمد، صمتت المراجع من بعد عن الاحتفال بسيرته وإسهامه العلمي، على الأقل فيما يتصل بهذه القضية الحيوية، ولكننا نعرف أنه قدم بحثا في ذلك المؤتمر عنوانه: «لمحة عن أبي العلاء وآثاره»، وقد حفظ لنا مرجع «مهم» نصا من ذلك البحث، حيث قال عبدالرحيم أحمد إنه اطلع على رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وهي مخطوطة يومئذ، لأن طبعها لم يتسن إلا من بعد ذلك بسنوات، وفي عام ١٩٠٢م على وجه التحديد، ثم وصفها وقارنها بكوميديا دانتي فقال:

«إنها مؤلف ثلاثي يشبه تقريبا مؤلف دانتي، أقول تقريبا لأنه لا يختلف عنه إلا بروح النقد، ذلك أن سياق الأثر وهدفه متفقان». هذه أول إشارة إلى مسألة الأثر والتأثير.

وفي عام ١٩٠٢، تنشر مجلة الهلال، في القاهرة، سلسلة مقالات تحت عنوان «علم الأدب عند الافرنج والعرب» بقلم «كاتب فاضل» ضمها من بعد كتاب يحمل العنوان نفسه، «كاتب فاضل»، سنعرف من بعد أنه الكاتب الفلسطيني «روحي الخالدي» ١٨٦٤-١٩١٣، وفي إحدى تلك الحلقات، يقول روحي الخالدي:

«الكوميديا الإلهية أو المضحكة الإلهية أشبه برسالة الغفران التي حررها المعري قبل تأليف الكوميديا بأكثر من قرنين».

ومن بعد روحي، يأتي باحثان مشهوران ومتميزان، أولهما سليمان البستاني الذي ترجم الياذة هوميروس من اليونانية القديمة إلى اللغة العربية ترجمة ضافية، وصدرها بدراسة متعمقة ومجودة جعلها مقدمة لها، وطبعها أول مرة عام ١٩٠٤، جاء فيها:

«وإن من أحسن ملاحم المولدين: ملحمة نثرية جمع فيها صاحبها شتيت المعاني، وأوغل في التصور حتى سبق دانتي الشاعر الإيطالي وملتن الإنجليزي إلى بعض تخيلاتهما ألا وهي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري».

وثانيهما: جرجي زيدان، صاحب دار الهلال الذي نشر عام ١٩٠٧ مقالا في مجلة الهلال دون أن يعزوه إلى نفسه صراحة، ثم ظهر المقال نفسه من بعد داخل كتاب «تاريخ آداب اللغة العربية» المنسوب صراحة الى مؤلفه جرجي زيدان، وقد جاء فيه:

«إن ما صنعه المعري في رسالة الغفران يشبه ما كتبه أعظم شعراء الطليان في روايته المسماة «الرواية الإلهية» ويشبه ذلك ما كتبه ملتن الشاعر الإنجليزي في روايته «ضياع الفردوس واسترجاعه»، ولكن هذين الشاعرين متأخران في الزمان عن أبي العلاء، فإن دانتي توفي سنة ١٣٢١م نحو ٧٤٠هـ، وأبو العلاء توفي ٤٤٩هـ، فهو قبل دانتي بنحو ٢٧٤ سنة، فلا بدع إن قلنا إنهما اقتبسا هذا الأسلوب عن شاعرنا المعري».

إن كل من تناولوا القضية، لم يفيضوا في تناول أمر التأثير والتأثر مفصلا، وإنما اكتفوا بالكلمة الجامعة واللمحة الدالة، على أن جرجي زيدان يوثق السبق الزمني لأبي العلاء المعري، بل يمضي في ثنايا المقال إلى إثبات العلاقات الثقافية بين مناطق إيطاليا حاليا والثقافة العربية في الشرق العربي عن طريق الحروب الصليبية خاصة، علاوة على أن البستاني وجرجي زيدان كليهما من أهل الشام، من قوم أبي العلاء الذين ينتمون مثله إلى تلك الرقعة الجغرافية من بلاد العرب، والبستاني وجرجي معا ملمان باللغة اليونانية القديمة، وباللغة السريانية، وهي لغة سامية، نقلت إليها معارف اليونان، ثم نقلت تلك المعارف بدورها من السريانية إلى العربية، على أيدي المترجمين السريان من أهل الشام والعراق خاصة.

ولكن تلك الإشارات التي أجمعت على تأثير رسالة الغفران في كوميديا دانتي، من لدن عبدالرحيم أحمد إلى جرجي زيدان، إنما صدرت عن كتاب عرب، ونشرت وأذيعت قبل عام ١٩١٩م، وكانت آخر إشارة عام ١٩٠٧، أما من بعد عام ١٩١٩، فسنجد كتابا آخرين من العرب والشرقيين، ينسجون على المنوال نفسه، ويعبرون عن الفكرة ذاتها.

٢ - الأثر العربي الإسلامي في الكوميديا الإلهية: المساهمة الأوروبية

الأب ميجويل أسين بلاثيوس قس أسباني كاثوليكي المذهب ولد عام ١٨٧١ وتوفي عام ١٩٤٤م، درس العربية واهتم بدراسة الفلسفة الإسلامية والتصوف، نال الدكتوراة عام ١٨٩٦، أي قبيل انعقاد مؤتمر المستشرقين في باريس الذي قدم فيه عبدالرحيم أحمد بحثه عن المعري الذي حوى وقفته عند أثر رسالة الغفران في الكوميديا الإلهية.

في عام ١٩١٩م وفي مدريد، نشر كتابه «المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية» بالأسبانية، فأقام الدنيا، وأحدث من دوي الضجيج، ما يعتبر إما كارثة علمية، وإما علامة على منعرج خطير في تاريخ الفكر. دانتي، صاحب النصوص المقدسة في ايطاليا، وذو المكانة السامقة التي تسمو فوق كل القمم

* أكاديمي من السودان يقيم في لندن.

اللامعة في أوروبا، فجأة، يتحول من كاتب نال المجد لأنه أتى بإبداع لم يسبق إليه، وارتاد طريقا جديدا شقه في الصخر، معتمدا على عبقريته الفذة، يمتح من ينابيعها الفياضة والمتجددة، يأتي من يجعله متأثرا بالتراث العربي الإسلامي، إن كان بلاثيوس هذا كاثوليكيا يدين بالولاء لبابا الفاتيكان على حفا في مدينة روما، فهو بلاشك أسباني استبدت به عصبية متشددة لبلده أسبانيا، حتى أعمته عن رؤية الحق، واستبانة الدرب اللاحب، فهرع ليقول: إن هذا المجد الذي ينسب إلى إيطاليا واللغة الإيطالية بفضل ما كتبه دانتي الليجري، إنما استقاه من مصادر عربية إسلامية كانت في الأندلس، أي في أسبانيا التي كانت مسلمة على ذلك العهد، فنحن معشر الأسبان أحق بالفضل، وتحمس كتاب فوصموا ما قاله بلاثيوس بالفضيحة العلمية التي تدل على تهافت حركة الاستشراق في أسبانيا وضعف تكوينها العلمي، وسطحية فكرها، وهشاشة عودها وضحالتها، واستثير الرأي العام في إيطاليا، بين عامة الناس، ووسط خاصتهم في البيئات الثقافية والأكاديمية، الى درجة أن من أقدم على ترجمة كتاب بلاثيوس إلى الإيطالية من الأسبانية، لم يجد ناشرا مغامرا يمكن أن يقدم على نشره وترويجه، وفي آخر الأمر انصاع لما أملته الضرورة، وانحنى في وجه العاصفة، وقبل بأن ينشر الكتاب المترجم ملخصا، في شكل نحيل.

وأسين بلاثيوس يومئذ أستاذ كرسي اللغة العربية في جامعة مدريد، قضى أكثر من عشرين عاما بعد نيله درجة الدكتوراة، يبحث في التراث الإسلامي، ولا سيما ما يتصل منه بالعقيدة والفلسفة، وأثره في أوروبا إبان العصور الوسطى، ومبدأ عصر النهضة.

وقد تصدى لمنتقديه جميعا بالرد الموضوعي المستند إلى الأسانيد والحجج العلمية، وبدأ الميزان يستقيم، وأخذت كفته ترجح، وصار يستميل قلوب الناس، ويجد قبولا من عقولهم وأفهامهم، وشارك كبار الدارسين من المتخصصين في تراث دانتي والمستشرقين في الجامعات الألمانية والأسبانية والإيطالية، فأجمعوا على الإضافة المهمة التي قدمها أسين بلاثيوس في كتابه، وأفاضوا عليه من الثناء والتقريظ، ما هو أهل له وحقيق به.

وهذا يعني أن مصادر دانتي ليست محصورة في التراث المسيحي وحده، وإنما هناك مؤثرات عربية إسلامية.

إن المركز الذي دار حوله بحث بلاثيوس في كتابه، هو أن دانتي أفاد من فكرة الإسراء والمعراج عند المسلمين، واطلع على ما كتبه ابن عربي على وجه التحديد عن المعراج، وعقد مقارنات بين نصوص ابن عربي، وفقرات من الكوميديا الإلهية، ومن بينها مرتكزات إسلامية خالصة، عن مشاهد القيامة، لا علاقة لها بالمسيحية، على وجه الإطلاق، مثل مفهوم الأعراف، وهي منطقة بين الجنة والنار، لا يستحق أهلها عذاب النار، ولا تؤهلهم حسناتهم لدخول الجنة، فيقبعون فيها يحدوهم الأمل في الحظوة برحمة الله تعالى وعفوه الكريم، ويمتازون بأنهم يستطيعون الاطلاع على ما يجري من عذاب في النار، ونعيم في الجنة، وفي الأعراف، التي أطلق عليها دانتي مصطلح «لمبو» وضع دانتي الفيلسوفين المسلمين ابن رشد وابن سينا، في حين وضع بعض باباوات روما في الجحيم.

أما رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، فذات قيمة ثانوية في طرح أسين بلاثيوس، الذي عقد مقارنة تؤكد التشابه وسبق المعري في مواطن متفرقة بين العملين، وهما عنده عملان أدبيان في المقام الأول يتناولان موضوع الرحلة إلى العالم الآخر.

وعنده أن رسالة الغفران عمل إبداعي يستند إلى أساس هو حكاية المعراج عند المسلمين.

وإذا كان الكتاب العرب قبل عام ١٩١٩م، تناولوا أثر رسالة الغفران في الكوميديا الإلهية، فإنما عرضوا لأثر عمل أدبي عربي اللسان، في عمل أدبي مدون باللغة الإيطالية.

أما أسين بلاثيوس فيعرض لأثر أعمال دينية إسلامية- وقصة المعراج التي كتبها ابن عربي على وجه التعيين- في عمل أدبي مسيحي الروح والتوجه هو الكوميديا الإلهية، وأن التشابه بين ابن عربي ودانتي لا يتبدى في الفكر الفلسفي المستمد من مدرسة ابن مسرة فحسب، بل يتعدى ذلك إلى الصور الفنية التي تحول الأفكار إلى رموز، وإلى الأساليب الأدبية التي تعبر عن ذلك الفكر.

وقد ختم أسين بلاثيوس عمله العظيم باستشراف نظر فيه إلى ما سيجد من أمر البحث العلمي، بعين المستقبل، قائلا فيه أنه سيتم العثور في المستقبل على أدلة علمية، في هيئة وثائق، تثبت اطلاع دانتي على المصادر الإسلامية لقضية المعراج، ولا سيما ابن عربي، وتوفي أسين بلاثيوس عام ١٩٤٤م قبل أن تجود الليالي بما يؤكد صدق افتراضه العلمي، أو حدسه العجيب. وبعيد وفاته جاء باحثان من أسبانيا وإيطاليا كل منهما يعمل منفردا لا اطلاع له ولا علم بعمل الآخر، ونشر كلاهما نصا من وثيقة معراج محمد، وأثبتا أن قصة المعراج قد ترجمت إلى اللاتينية والأسبانية والفرنسية قبل ميلاد دانتي.

ومن ثم غدا تأثير الثقافة العربية الإسلامية في الكوميديا الإلهية أثرا راسخا، ونموذجا يضرب به المثل على علاقة التأثير والتأثر في أرفع حالاتها.

٣ - مقولة لويس عوض في جريدة الأهرام وملابسات المعركة:

ليس د. لويس عوض من المهتمين بأبي العلاء المعري، وكتابه رسالة الغفران، ولا علاقة الثقافة العربية الإسلامية، بالثقافة المسيحية الهيلينية على أيام أبي العلاء المعري، وحسبنا أن ننظر في هذا الكلام الذي كتبه لويس عوض عام ١٩٦٤م.

«وجدت نفسي أعود إلى «رسالة الغفران» بعد ثلاثين سنة بالتمام والكمال، وكنت قد قرأتها في طبعة كامل كيلاني، على ايام الطلب في الجامعة، فقرأتها في الطبعة التي حققتها الدكتورة بنت الشاطئ مع رسالة ابن القارح».

فإذا علمنا أن هذا الكتاب يمثل أطروحة د. بنت الشاطئ قدمتها في قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، وطبعتها دار المعارف، قبل نحو ثلاث عشرة سنة، ولويس عوض في الحالتين أستاذ بقسم اللغة الإنجليزية، جامعة القاهرة، والقسمان ينتميان إلى كلية الآداب بطبيعة الحال، فإن د.لويس عوض لم يطلع على الرسالة العلمية، ولا على الكتاب المطبوع في حينه، أو في زمن قريب تال له، وإنما اطلع على الكتاب وهو أكمل تحقيق للنص، عندما هم بالكتابة عن أثر اليونان على المعري، أي لخدمة غرض يكمن خارج النص. وعندما نشر مقالاته، لم يكن مجال النشر مجلة علمية متخصصة، وإنما جريدة يومية سيارة، ولم يتبع في تناوله المنحى العلمي المقبول من الإلمام بالنصوص اليونانية، والوقوف على ترجمتها إلى اللغة السريانية، وإثبات وصولها الى يد أبي العلاء المعري على نحو ما، وتبيان صلة أبي العلاء بالثقافة المسيحية- الهيلينية في عهدها على أساس من مقومات علمية تدعمها البراهين والمسوغات، وإنما نشر رأيه الذي يبدو في مرآة خصومه استفزازي السمت والغرض، يحمل خصائص مناوشاته الاستفزازية التي دأب على إثارتها.

وبمجرد أن شرع لويس عوض في نشر مقالاته عام ١٩٦٤ في الأعداد التي تصدر يوم الجمعة، من جريدة الأهرام في القاهرة،حتى نهض محمود محمد شاكر عام ١٩٦٤ للرد عليها في مجلة «الرسالة» التي عاودت الصدور مرة ثانية في القاهرة.

ويبدو أن خلفية السياق يمكن أن تفسر لنا المعركة، وتسلط عليها أضواء جديدة، بأكثر مما يمكن أن تتحدث به تفاصيل الخلاف الدائر، أو تنم عنه. فمحمود محمد شاكر رحب بثورة الجيش التي تمثلت في الانقلاب العسكري الذي وقع يوم ١٩٥٢/٧/٢٣م لأنها خلصت البلاد من حكم أجنبي فاسد، تجسد في عائلة محمد علي الألبانية الأصل التي سطت على حكم مصر عام ١٨٠٥م، وتوارثته من بعد،

واجدة أزرها في عائلات وشخصيات أجنبية مثلها وافدة على مصر، وواضعة نفسها والبلد كلها في خدمة المصالح الاستعمارية، والاستعمار الانجليزي خاصة، وأيد محمود محمد شاكر عملية الإصلاح الزراعي، وإعادة توزيع بعض الأراضي بحيث ينتفع منها من لا أرض لهم من فقراء المزارعين، لأن من امتلكوا الأراضي كان معظمهم من عائلة محمد علي والمنتفعين منها، استولوا على أراضي الناس المستضعفين والدولة والأوقاف ظلما وعنوة دون وجه حق، لم يحصلوا عليها عن طريق الشراء الحلال، ولم يرثوها عن أهلهم. ولكن عندما زجت السلطة العسكرية بطائفة من المواطنين في السجون، وبلغه خبر تعذيبهم وإساءة معاملتهم، لم يمنعه خلافه الفكري مع أولئك القوم من الاحتجاج على تعذيبهم وإساءة معاملتهم، مما أدى إلى اعتقاله وإيداعه السجن مدة تسعة أشهر عام ١٩٥٩م، ولسبب ما منذ عام ١٩٥٢م أو أول ١٩٥٣م، احتجب قلم محمود شاكر وامتنع عن الكتابة في الصحف والمجلات، واكتفى بنشر كتب محققة مثل تفسير الطبري، أو شعره مثل قصيدته «القوس العذراء». وربما اقترن احتجاب قلمه بتوقف مجلة الرسالة عن الصدور، فلما عادت إلى النور، وكتب لويس عوض مقالاته عن الغفران نهض محمود شاكر للرد عليه.

أما لويس عوض، فقد حدثت ثورة يوليو، وهو أستاذ في قسم اللغة الإنجليزية، بجامعة القاهرة، ولكنه سرعان ما فقد وظيفته، وخرج من الجامعة وحيل بينه وبينها إلى الأبد، وعاني حياة التوقف عن العمل فترة وهو الأستاذ الجامعي المؤهل، وتحول من بعد الى كاتب محترف، وسيق هو الآخر الى الاعتقال في أواخر الخمسينات، ومكث فيه أمدا، ثم خرج من السجن، ليتولى رئاسة القسم الثقافي في جريدة الأهرام، الجريدة الأولى في مصر والعالم العربي يومئذ، ويرأس تحريرها محمد حسنين هيكل، ذو الصلة الوثيقة برئيس الجمهورية ودوائر الحكم،حتى بدت الأهرام في مقام المعبرة عن الدولة الناطقة باسم أكبر جهة مهيمنة عليها، فللأهرام سلطة إعلامية ونفوذ أدبي، مستمد من وجودها في القطاع العام، وتاريخها العريق وإمكاناتها التقنية واستقطابها لكتاب متميزين، ولكن قبل كل ذلك، لمكانة رئيس تحريرها من رئيس الجمهورية، فهو الصحفي الذي لا يدانيه صحفي آخر في صلته الشخصية، ومشاركته في اتخاذ القرار السياسي، وحظوته عند الرئيس عبدالناصر. ولهذا ظفر د. لويس عوض بمكانة مؤثرة، أو بالأحرى، بسلطة ثقافية، من جراء رئاسته للقسم الثقافي في جريدة الأهرام، تستمد وجودها من سلطة الأهرام ومكانة رئيس تحريرها، بمعنى أن جريدة الأهرام هي سلطة ثورة يوليو ورئيس الجمهورية جمال عبدالناصر في مجال الصحافة عام ١٩٦٤، وفي خارطة هذه السلطة يتفرد لويس عوض برقعة خاصة به في النسيج، وفي ضوء هذا التخريج نفهم ما كتب د. الطاهر أحمد مكي:

«كان الدكتور لويس عوض في مصر يوجه الحياة الثقافية، وهي تخضع للأحكام العرفية، وكل وسائل الإعلام، فضلا عن أنها مؤممة، تحت الرقابة العنيفة الصارمة، يصنع ذلك من خلال موقعين هامين وخطيرين. أولهما: كمستشار ثقافي لصحيفة الأهرام، أيام الأستاذ محمد حسنين هيكل، وكانت الأهرام وقتها مركز قوة، في كافة المجالات، والصحيفة الأولى في العالم العربي دون استثناء.

والموقع الثاني، كشخص مقرب جدا من الدكتور ثروت عكاشة، صديقا أو مستشارا أو كليهما. وكان الدكتور ثروت عكاشة يهيمن على كل جوانب الثقافة في مصر بوصفه وزيرا لها، والمكانة التي كان يتمتع بها لقربه من الرئيس جمال عبدالناصر، وراغبا بصدق في بعث الحياة الثقافية الجادة، وتجديد واقع مصر الحضاري، وصنع من أجل ذلك الكثير دون شك.

ولهذا حين أقدم محمود محمد شاكر على التصدي للويس عوض، كان يعرف حقا سلطة لويس عوض في المجال الثقافي، ومكانته في جريدة الأهرام، ومكانة جريدة الأهرام، وموقع رئيس تحريرها من معمار السلطة، والنفوذ السياسي وهيبة الحكم، بل نميل إلى أنه أراد مواجهة السلطة في أعلى قمة لها،من خلال مواجهته لحلقة ثقافية، تمثل وجها من وجوه الحكم، وكان في أثناء المعركة، يوجه سلاحه مباشرة إلى الأهرام، حين يشير إليها بالاسم، ويأخذ عليها ما يروج له لويس عوض من أفكار، ويحملها المسؤولية التاريخية.

إذا استبعدنا هذا التخريج فإن السلطة نفسها أقدمت على إغلاق مجلة الرسالة وإيقافها عن الصدور إلى الأبد، بمعنى قتلها إلى الأبد، تتويجا لحملة لويس عوض عليها، ثم صادرت كتاب «أباطيل وأسمار» الذي ضمنه محمود محمد شاكر مقالاته في «الرسالة» التي تصدى فيها للويس عوض أولا وأساسا، ولمن دافعوا عنه، وللتيار الثقافي الذي يمثله، ثم انتهت المسألة باعتقال محمود محمد شاكر، في ١٩٦٥/٨/٣٠م ولبث فيه حتى ١٩٦٧/١٢/٣٠م، عندما شفع له محمد أحمد محجوب رئيس وزراء السودان، لعرفانه بمكانة محمود شاكر وإسهامه الثقافي، عند الرئيس عبدالناصر فأطلق سراحه.

وربما يعزو بعض المطلعين أمر السجن الطويل إلى ملابسات قضية الإخوان المسلمين، ومكتبة العروبة التي نشرت كتاب سيد قطب «معالم في الطريق»، ومحمود شاكر شريك فيها، وقد صودر الكتاب، ووضعت المكتبة التي هي دار النشر تحت الحراسة، ولكن تاريخ محمود محمد شاكر يثبت خصومته لسيد قطب في الاتجاه الأدبي منذ المعركة التي دارت عامي ١٩٣٧م- ١٩٣٨م حول الرافعي والعقاد وفي مرحلته الإسلامية، عندما تصدى عام ١٩٥٢م، في مجلة «المسلمون»، لبعض الآراء التي أبداها سيد قطب في كتابه «العدالة الاجتماعية في الإسلام» حيث وجه بعض النقد إلى بعض الصحابة الكرام، وسيؤدي نقد شاكر هذا إلى حذف ذلك النقد من الطبعات التالية للكتاب» فضلا عن موقف محمود شاكر المستقل من حركة الإخوان المسلمين في مصر، فقد انتقد علنا إقدام بعضهم على اغتيال خصومهم أو محاولة قتلهم، وعاب عليهم خصومتهم لثورة يوليو في أول أيامها.

وكل هذه الأسباب مجتمعة، تثبت للقاصي والداني، أن لا علاقة لمحمود محمد شاكر بحركة الإخوان ولا ما نسب إليها، وتشهد بذلك براءته من المثول أمام المحاكم العسكرية التي طالت كل من عرته شائبة من شبهة، حقيقية أو متوهمة. وعندئذ لا يكون بين أيدينا إلا ما يكمل السياق في نهاية طرفه، من أن السلطة فهمت الخطاب، ورأت في المعركة مواجهة لها وتحديا لنفوذها، ومحمود محمد شاكر نفسه ينبه دائما إلى أن الثقافة هي ممارسة للسياسة في أعلى أوضاعها، وأن السياسة هي ممارسة لموقف ثقافي على نحو ما.

ويكمل هذا الموقف أنه بينما يقبع شاكر في السجن، تقدم دار الهلال التي تمتلكها الدولة بعد تأميمها، على طبع مقالات لويس عوض في كتاب في سلسلة كتاب الهلال. صدر عام ١٩٦٦.

أما قضية الأثر المسيحي الهيليني في رسالة الغفران وأبي العلاء المعري، فمن الممكن أن ينهض باحث بذلك، ويثبت في بحث تام الأدوات، وصول الأثر إلى المعري، وأن يسوق الأدلة على ذلك من رسالة الغفران ومؤلفات المعري، ولا يكون أمام شاكر إلا قبول ذلك الرأي إذا اقتنع به. أو التسليم بحق كاتبه في التعبير عنه، ما دام ملتزما بأصول البحث العلمي.

وهكذا يمكن للسياق أن يطلعنا على تبدي القضية عند الدارسين العرب والأوروبيين من جهة، وإلى ملابسات ما أثاره لويس عوض، وإلى الموقف السياسي الكامن وراء المعركة، فإن محمود محمد شاكر نازل السلطة في شخص لويس عوض، واعتبرت السلطة ذلك هجمة «رجعية» وردة معادية للتقدم والتقدمية.

حسن نجمي : الشاعر والتجربة
الدهشـــة كصيغة للعـــبور

حســـن مخـــافي *

يعتبر كتاب الشاعر حسن نجمي ((الشاعر والتجربة))* نوعا جديدا في التأليف المغربي والعربي عامة، ذلك أن هذا الكتاب ليس كتابا نقديا ولا كتابا إبداعيا، بالمفهوم المرجعي للكلمتين، ولكنه يأخذ مكانه خارج هذه التصنيفات الأدبية التي تعودنا عليها. وإذا كان مفهوم النص يعبر عن الممارسة الكتابية- أية ممارسة كتابية- بغض النظر عن التصنيفات الأجناسية التي ألفناها، فإن إضافة كلمة ((نصوص)) في الغلاف، إلى عنوان الكتاب، هو بمعنى من المعاني ميثاق قراءة يقترحه المؤلف على القارئ، من شأنه أن ييسر مهمة البحث عن مداخل لمقاربة الكتاب.

إن هذا لا يعني أن ((الشاعر والتجربة)) يفتقر إلى الموضوع، بقدر ما يشير إلى التنوع الذي يحكم مادته، وتقاطع تلك المادة مع مجالات مختلفة، تبدو لأول وهلة متباعدة فيما بينها، ولكنها تلتئم في بوتقة واحدة تنبني عليها نظرة المؤلف إلى الإبداع بشكل عام.

إن هذا ما يفسر حاجة المؤلف إلى تصدير كتابه بكلمة ((على سبيل التقديم))، وهو ما يمثل جانبا آخر مما سبق أن أسميناه ميثاق القراءة، ويصر حسن نجمي في هذه الكلمة، على أن الكتاب ليس كتابا نقديا بالمعنى التقليدي للكلمة، ولكن الأمر يتعلق بكتابات ((مفتوحة لها انشغالها النقدي (...) بالرغم من (...) أن كتابة الشعر تظل دائما بحاجة إلى وعي نقدي ومعرفة جمالية)).(ص٩)

نحن إذن أمام خطاب يتنصل من مسؤولية النقد، ولكنه في نفس الوقت لا يتبرأ منه، بل يقر بضرورة ((الوعي النقدي)) في الإبداع عامة والشعر خاصة، هل يتعلق الأمر بخواطر وانطباعات، تستعصي على التصنيف؟ أم هو موقف مبيت تجاه النقد من قبل شاعر، يتمرد دوما على كل ما يمكن أن ((يقعد)) لعمله، ولو كان هذا العمل لغة واصفة؟ أم إن المسألة برمتها تخفي وراءها تواضعا يأبى أن يسمي الأشياء بأسمائها؟

إن مثل هذه الأسئلة، لا تفرضها ((تحفظات)) الاستهلال فحسب، ولكن عنوان الكتاب نفسه يعمقها ويجعلها أكثر إلحاحا، لأنه يحمل التباسا، ويحيل على عدة تأويلات، ذلك أن عبارة ((الشاعر والتجربة))، يمكن أن تفهم في سياق الكتاب على أكثر من وجه: فهل الشاعر- هنا- هو حسن نجمي نفسه، أم أن الشاعر هم الذين كتب عنهم، وتضمن الكتاب ((نصوصا)) شعرية لبعضهم؟ ثم، هل العلاقة بين ((الشاعر)) و((التجربة)) علاقة إسنادية، في معنى قولنا: الشاعر وتجربته؟ أم علاقة غير إسنادية، تعادل قولنا: الشاعر وتجربة الناقد أو القارئ... الخ.

إزاء هذه الأسئلة وغيرها تبدو كلمة ((تجربة)) كلمة مفتاحا لتخطي عتبات الكتاب، والدخول إلى عوالمه التي تتسم بالتنوع والاختلاف.

إن مفهوم التجربة من المفاهيم التي تواتر تداولها في إطار ما يعرف بشعر الحداثة لدى الغربيين أولا، حيث نجد، على سبيل المثال، شاعرا كبيرا هو أرشبالد ماكليش يؤلف كتابا في أربعينات هذا القرن يحمل عنوان ((الشعر والتجربة)) ثم عند العرب، حيث لا نعدم أكثر من عمل (مقالة أو كتاب) يحمل عنوان ((تجربتي في الشعر)) أو ((تجربتي الشعرية))، أو ما يقترب من هذه الصياغة.

ولكن الذي أعطى لهذا المفهوم زخمه الدلالي هم شعراء الرؤيا، ومنظرو قصيدة الرؤيا عامة، من أمثال أدونيس والماغوط ورينه حبشي وماجد فخري وغيرهم، وليس هذا مكان تتبع المفهوم ودلالاته، ومع هذا يمكن التأكيد على الطابع الشخصي والذاتي للتجربة، مما يجعلها قريبة من المعنى الذي كانت تحمله لدى المتصوفة.

من هنا يمكن أن ندرك الطابع الشخصي للكتاب الذي نحن بصدده، وإن كان هناك تفاوت بين مقالة وأخرى، من حيث امتثال الكتاب للمعايير العامة لما نسميه نقدا، بل إننا قد نعثر داخل المقالة الواحدة على الملاحظة النقدية الدقيقة، التي تنم عن اطلاع واسع على مناهج النقد الحديث، وتمثل ناجع لها، إلى جانب فكرة انطباعية، مصدرها انفعالي ذاتي، وصيغتها في منزلة ما بين الشعر والنقد.

بهذا يمكن أن نفهم وصف حسن نجمي لكتابه بأنه نصوص موازية وكيمياء شخصية، وهو ما يعبر عنه أن الكتاب قد صيغ بضمير المتكلم حتى في أقرب الحالات إلى الوصف الخارجي الذي يتسم بالحياد، ومن هنا تتداخل الأنا والآخر، وتنصهر الذات في الموضوع، و((تلتقي تجربة القراءة بتجربة الكتابة، ويأتلف الشعري بالتشكيلي، وتلتفت العين إلى صمت الفضاءات والأمكنة))، ويغدو العمل برمته عملا مفتوحا على أفق ((التجربة التي تتحدث عن الذات فيما هي تتحدث عن الآخرين)).(ص٩).

ولكن الحديث عن التجربة الذاتية يأخذ بعده التعميمي من خلال ملامح تجارب المبدعين الذين يمثلون نموذجا لما يمكن أن نسميه الرؤية الجمالية للمؤلف، لذلك عمد حسن نجمي إلى انتقاء دقيق لأسماء يتفاعل معها، دون سواها، وهو إذ يلجأ إلى هذا النوع من الفرز فإنما يفعل ذلك من أجل تمرير هذا الموقف الفني أو ذاك، إنه نوع من التوظيف المبطن لاعادة النظر في بعض ما كان يعتبر إلى عهد قريب، ثوابت في الخطاب الشعري، والخطاب الإبداعي عامة، ليس بالنسبة للآخرين فحسب، ولكن، وهذا هو المثير، بالنسبة لحسن نجمي نفسه، ومن هذه الزاوية فإن الكتاب يتضمن، بشكل أو

★ أكاديمي من المغرب.

بآخر، نقدا ذاتيا أيضا.
وهكذا تتخذ الكتابة عن الآخرين شكل شهادة لرؤية شعرية وجمالية لا يتوانى الكتاب عن الدفاع عنها، لا يخفي هذه الاستعارة النقدية، إن صح هذا التعبير، فهو لا يتأخر في الكشف عن طريقته في نقد الأشياء فيقول: ((هذه الطريقة تهمني: أن أتحدث عن التجربة الشعرية، كما أتمنى أن تكون، وأن أشير إلى ما اعتبره الأفق الضروري لكتابة القصيدة الجيدة، وبدلا من أن أتحدث عن ذلك كما أراه، أفضل أن يتم حديث من هذا النوع، من خلال الحديث عن الآخرين، عن تجارب أخرى، عن رهانات واستراتيجية شعرية أخرى))(ص٧)، ليس صدفة إذن أن تتم إثارة أسماء شعرية وإبداعية بعينها، وليس صدفة أن تختار أمكنة بذاتها لاستكمال تلك الرؤية الجمالية التي يدافع عنها الكتاب، وذلك إلى الحد الذي تكاد فيه المسافة تنمحي بين الكتابة والقراءة: ((في العمل الشعري الأخير لجاكوتي (في ضوء الشتاء) أحسست بأنني أقرأ شذرات، كما كنت أنا الذي كتبتها)).(ص١٣٥)
انطلاقا مما سبق فإنه يمكن القول إن عمق الكتاب يرمي إلى بلورة مفهوم المؤلف لما يسميه القصيدة الجيدة، وعلى غرار ذلك يمكننا أن نضيف، اللوحة الجيدة، والمكان الأخاذ.. ذلك انه يبدو أن حسن نجمي لا يخضع مفهومه للفن عامة لحاسة واحدة، وإنما يستمع للقصيدة بعينيه قبل أذنيه، كما ينظر على اللوحة بأذنيه قبل عينيه، فإن الجسد برمته يغدو مجالا لاستقبال العمل الإبداعي.
وإذا كان هذا صحيحا فإن الكتاب بمعنى ما، لا يهمه فحسب، أن يحيط بتجربة الكتابة الشعرية لدى حسن نجمي، التي تستغرق بالعد أكثر من عشرين عاما، والتي أعلنت عن نفسها مع بداية الثمانينات، بصدور مجموعته الأولى (لك الإمارات أيتها الخزامى)، بل إنه وبنفس الدرجة، يهتم بتجربة القراءة لدى المؤلف، إن مثل هذا التداخل بين الكتابة والقراءة، بين الفعل والانفعال الذي يتم بشكل جدلي، يجعل من (الشعر والتجربة) نوعا من السيرة الإبداعية. إن هذه السيرة لا تكتفي بسرد نفسها وفق منطق حواري تمت الإشارة إلى ملامحه البارزة، ولكنها تتوخى كذلك تدشين حوار مع قارئها، باقتراح مفهوم معين لـ((الجميل)) بالمعنى الإستتيقي للكلمة.

٢ -
من الطبيعي أن تتميز تجربة شعرية استغرقت ما يزيد على عقدين من الزمن، بالتنوع، والتجاوز المستمر لنفسها، ومن هنا فإن مفهوم القصيدة الذي حاول حسن نجمي نحته من خلال هذا الكتاب، قد لا ينسحب إلا على المرحلة الحالية من عطائه الشعري، وهذا ما يبرر التصاق خصائص القصيدة التي يتحدث عنها في الكتاب، بملامح القصيدة في مجموعته الأخيرة ((حياة صغيرة))، كما سيتبين بعد قليل.
إن هذا أمر طبيعي بالنظر إلى العلاقة الجدلية بين التنظير والإبداع، ولو أن تلك العلاقة لا تكشف عن نفسها بسهولة ويسر، لأن القصيدة تحتفظ دائما ببعض الأسرار، التي تتموقع خارج البوح. هذا فضلا عن أن التنظير في غالب الأحيان يتحدث عما ينبغي أن يكون. ومن الصعب القول، والحالة هذه، إن القصيدة هي مقابل موضوعي للتنظير الشعري. إن هناك دائما هذه المسافة التي لا تعبر بالضرورة عن تقدم التنظير عن القصيدة أو العكس.
يأخذ حسن نجمي على المشهد الثقافي المغربي والعربي، أنه مشهد يقدس الماضي ولا يتطلع إلى المستقبل إلا في حدود ضيقة، ويرى عكس ذلك أن ((شابا يمنحك الثقة في نفسك وفي تفكيرك، وفي مرجعيتك الاجتماعية والثقافية والتاريخية (...) أفضل من عشرات الجثث التي تملأ الرحب بالزعيق، وتصنع القرار الثقافي والسياسي الطائش، ونظل نراكم من حولها تظاهرات التكريم، لمجرد كونها جثثا تاريخية، لا تزال تدب على الأرض)).(ص٢١٠)
من أجل ذلك فإن الكاتب يراهن على المستقبل أي على الشباب، ولكن هذا الرهان لا يمكن أن يكون ذا معنى إلا بامتداده في الماضي، وانفتاحه على الآخر، ومن هنا حرص حسن نجمي على التعريف بالتجارب الشعرية العالمية الرائدة، والترجمة لبعضها: (أدونيس، نيرودا، باوند، ماياكوفسكي وآخرين، كما حرص من جهة أخرى على الدعوة إلى الحوار بين الأجيال الثقافية والشعرية بعيدا عن الوصاية والنصح وكل سلطة مرجعية، ودعا إلى ((احتكام العلائق إلى منظور الحوار والإنصات المتبادل. ذلك أن للأجيال الجديدة سياقاتها الثقافية والتربوية والجمالية المختلفة)).(ص١٤١) وهكذا يكون الشاعر الناشئ بحاجة إلى ((صداقات حية، الصداقة التي تنصت وتبدي وجهة النظر، الصداقة التي لا تصادر ولا تستحوذ، ولا تفاضل، الصداقة الحرة التي لا تلقن بل تعرض نفسها في بساطة وتلقائية وصمت)).(١٤٢)
وكما سجل الكاتب مؤاخذات على الجيل القديم من الشعراء، فإنه يحمل النقد نصيبا وافرا من المسؤولية، في عدم الدفع بالإبداع الشعري إلى الأمام، والسبب في ذلك إعطاء الأولوية للمنهج على حساب النص، الذي يتحول إلى حقل تجارب، وهكذا أصبح من المبتذل، أن يسمي الباحث منهجا، ويتعب نفسه في البحث عن أدق تفاصيله، ثم يجعل منه أداة لقمع النص وتقويله ما لم يقله. فالمنهج ((وجد ليخدم الباحث أساسا، وليس العكس، كما هو الأمر بالنسبة لعدد من أصدقائنا النقاد الشباب، الذين تستعبدهم المناهج، وتحول خطاباتهم، كتاباتهم، إلى خطاطات وجداول وترسيمات علموية)).(ص١٨٤)
من هنا يمكن أن ندرك أن انتصار المؤلف للأجيال الجديدة ليس انتصارا حماسيا، مجانيا، فهو يدافع عنهم في سياق وينتقدهم في سياق آخر.
إنه انتصار أملاه خلل في العلاقة بين الأجيال الشعرية، فهو انتصار للآتي، ولكنه قبل ذلك انتصار للحداثة الشعرية (على الرغم من أن نجمي لم يستعمل هذا المفهوم) التي ترفض الخضوع للقوالب المسبقة، لأن المعرفة الشعرية ((ذات طبيعة غجرية، لا تفضل الاستقرار والجمود، ولا تستجيب للقوالب والأنماط الجاهزة)).(ص١٣٩) إن هذا لا يعني أن القصيدة لا تحتكم إلى أية ضوابط شعرية، بل إن تتبعا دقيقا لمحتويات الكتاب يوحي بأنه يدافع عن رؤية شعرية معينة، هي ما تطمح هذه الداخلة إلى القبض على أهم خصائصها في السطور الآتية:
٣ -
يميز حسن نجمي بين نوعين من الشعراء: ((الشعراء الذين يكتبون شعر التجربة)) والشعراء الذين ((تغمرهم كيمياء اللغة))(ص١٢٤)، والواقع أن كل واحد من هذين النوعين يمثل اختيارا شعريا، فهما اتجاهان متميزان عن بعضهما، يحكم كل واحد منهما مفهوم محدد لما ينبغي أن تكون عليه القصيدة. ذلك أن مرجعية قصيدة التجربة تتمثل في الواقع واليومي، أما القصيدة التي تعتمد ما يسميه الكاتب

كيمياء اللغة، فلا مرجعية لها، أو لنقل إن مرجعيتها في ذاتها، إنها بنية لغوية مغلقة تستقل بنفسها.

ويبدو الكاتب منحازا إلى شعر التجربة لأنه يؤمن بأن ((الرؤية الشعرية تأتي من تبلور الموقف الفكري الخاص من الواقع، ومن نظام الأشياء، والعلائق اليومية، العامة والخاصة)).(ص١٥٢) وبما أن الشعر ((المستسلم لإغراء اللغة، ولثرثرتها لا يمكنه أن يحقق تواصلا جيدا مع العالم))(ص١٩) فإنه ((ينبغي أن يكون الشاعر شاعر قضية على الدوام، لكن، ينبغي أن يظل الشعر قضيته الأولى)).(ص١٥) ولكن، ما معنى أن تكون للشاعر قضية؟ هل يعني ذلك دعوة إلى القصيدة الملتزمة، التي كانت سائدة إلى حدود منتصف الثمانينات؟

إن حسن نجمي يحسم هذا الأمر منذ البداية، حين يؤكد على أن الشعر ((فضاء واقعي مستحيل، لكننا نعثر فيه على الأشياء الأساسية. وهي أساسية بالنسبة لمن يعتبر الشعر شيئا آخر غير السياسي، وغير الأيديولوجي)).(ص١٣) ومن هنا تتخذ القضية منحيين متكاملين في الشعر، لدى الكاتب:

المنحى الأول يتجلى في تبني الشعر لقضايا إنسانية عامة، وهذا المنحى مشروط بألا يتحول الشعر إلى خطاب تبشيري فج، أي أن يستطيع الشاعر المساهمة في أنسنة الإنسان وإقامة جسور التواصل بين الشعوب والحضارات، دون أن يفقد الشعر شعريته. والواقع أن المؤلف يعترف بصعوبة تحقيق هذا المنحى، الذي لا يصل إليه إلا الشعراء الكبار. ولهذا نراه يتحدث عن بابلو نيرودا باعتزاز كبير، فلم ((ينفصل الشعر في تجربة نيرودا عن الالتزام السياسي والأخلاقي، بل تحول الشعر بكل شفافيته، وبهاء لغته وتعالي دلالته، إلى عون للفعل الثوري في حومة النضال اللامشروط، من أجل قلب التربة الثقافية والاجتماعية)).(ص٨٧)

أما المنحى الثاني فيتمثل في الاحتفاء شعريا باليومي، وبالتفاصيل الصغيرة العابرة، التي لا تدركها إلا عين شاعر، ويبدو الشاعر حسن نجمي فارس هذا المنحى بامتياز، فمن قرأ مجموعته الشعرية (حياة صغيرة)، لا يحتاج إلى طول تأمل كي يصل إلى أن شعرية القصيدة فيها تقوم أساسا على تصيد اليومي والعابر، عن طريق التركيز على ما تلتقطه العين في المقام الأول، فقد كتب عن المقهى والقطار، ورسم بالشعر بورتريهات لنفسه ولأصدقائه.. بل إن اليومي قد انعكس في تلك المجموعة على اللغة الشعرية، التي استفادت من المعجم والصياغة العاميين.

ويظهر من خلال ((الشاعر والتجربة)) أن اللجوء إلى هذا النمط من الكتابة، ينم عن اختيار واع بما يريد، وأنه ليس شكلا من الأشكال، اكتشفه الشاعر بالصدفة، تحت وطأة التجريب، الذي لا يبقي ولا يذر، كما هو الأمر عند بعض الشعراء ((التجريبيين)).

هكذا يمكن أن نعثر في الكتاب على أكثر من صيغة لتعريف الشعر، ولكن العنصر المشترك بين تلك الصيغ جميعها يكمن في التركيز على اليومي والبسيط، وهما مفهومان يترددان في ثنايا الكتاب أكثر من مرة. فالشعر لدى حسن نجمي هو ((تمثل العابر والعرضي والجزئي. ومن ثم تظل الدهشة هي سمته الأساسية.. وهذا معناه أننا نسعى لأن نجعل من الدهشة صيغة للعبور نحو الآخر)).(ص١٤)

إن هذا الانحياز للعرضي والبسيط واليومي هو استراتيجية شعرية يراهن عليها الشاعر، كمخرج من حالة الركود التي أصبح يعانيها الشعر العربي، بعد أن بدا أن قصيدة النثر، التي كانت إلى عهد قريب، تمثل صيغة ناجعة لكسر الرتابة في القصيدة العربية الحديثة، قد أصبحت تستهلك نفسها، وغدت بالتالي في أمس الحاجة الى التحديث.

إن الكتاب لا يستعمل أي مصطلح يشير إلى ما يسميه بعض الدارسين أزمة الحداثة الشعرية في العالم العربي وفي المغرب تحديدا، بل انه يتحاشى كل حديث يمكن أن يفهم على أنه نقد لراهن القصيدة العربية أو المغربية، ومع هذا فإنه يستشعر، ولو من بعيد الصعوبات التي تجتازها القصيدة الحديثة، ويعبر عن ذلك بطريقة غير مباشرة.

وفي إطار تلك المراجعات التي يقوم بها حسن نجمي الشاعر، ترسخ لديه اقتناع بضرورة البحث عن أفق مغاير للتعبير الشعري، يلخصه في العبارة التالية: ((أصبحت أكثر ميلا لكتابة نابعة من التجربة، ومما يتصيده النظر الحاد المنتبه)).(١٣٥)

إن هذا الإلحاح على اليومي والبسيط في الشعر ليس هدفا في حد ذاته، فالكاتب الذي رفض أن يكون الشعر مجرد ((كيمياء لغوية))، ويعبر عن مجانية مطلقة، مازال يؤمن برسالة ما للشعر، على أن هذه الرسالة ليست تبشيرية ولا شعارية، إنها تواصلية بالتفاتها نحو المهمش والعارض.

ومن هنا حاجة العالم المعاصر إلى الشعر والشعراء، تلك الحاجة التي تتمثل في القبض على التفاصيل الصغيرة التي توجد خارج ((الإقتناعات الكبرى، في الغربة والمنفى، في العزلة والوحدة، في المتخيل والذاكرة، في الزائل والمهمش)).(ص١٧) إن هذه الأشياء الصغيرة هي التي تحقق التواصل الإنساني الحق.

ويبدو الكاتب مهتما إلى حد كبير بهذا النوع من التواصل، وهو ما أدى به، وهو يختار نماذجه العالمية، إلى التركيز على الشعراء الذين استطاعوا أن يحققوا أفضل تواصل إنساني. ومن هنا جاءت دعوة حسن نجمي إلى ((أن نجعل من الشعر شكلا للحياة، والتواصل مع الآخرين، دونما حواجز ثقافية، أو سياسية أو أيديولوجية أو سيكولوجية أو غيرها)).(ص١٤) ولكن التواصل بهذا المعنى لا يشكل سوى الوجه الأول من القضية الكبرى التي يحملها الشاعر على عاتقه، أما الوجه الثاني فيكمن في المساهمة فيما يسميه الكاتب إضاءة الفعل، وهي عبارة لا علاقة لها مع ما كان يعرف بالشعر الثوري أو الشعر الملتزم... لأن مثل هذا الشعر غالبا ما تكون له أهداف آنية ومعروفة مسبقا، ووظيفته هي أن يؤجج الطموح في إدراك تلك الأهداف.

أما المؤلف فيربط ربطا بين الشعر والحياة، بالمعنى الأنطلوجي للكلمة، وهذا دفع به إلى طرح السؤال الوجودي: لماذا أكتب؟ ويمكن القول إن الكتاب برمته هو محاولة لتلمس الإجابة عن هذا السؤال الإشكالي، غير انه يقدم، بشكل مباشر، مقاربة للسؤال من خلال الشاعر روبرتو خواروث الذي يقول: ((إذا كنت أكتب، فلأنني ببساطة أحب الحياة)).(ص٦٥) وبهذا المعنى يتحول الشعر إلى سلاح للمقاومة، مقاومة الأوهام، أوهام الأنا والآخر معا.

انطلاقا من هذا يمكن أن نتصور الإلحاح الذي صيغت به تلك العلاقة، والذي يفصح عنه تكرار الفكرة غير مرة في الكتاب. ولكن الحياة، قبل هذا وذاك، لدى حسن نجمي، ليست مفهوما فلسفيا،

وليست بالخصوص مفهوما ميتافيزيقيا، إنها الأشياء من حولنا، في بساطتها وعنفوانها.
من هنا كان التقاط تفاصيل الحياة اليومية مهمة شعرية بالدرجة الأولى، والأعمال الشعرية العالمية ليست سوى تعبير عن الحياة بهذا المعنى، وبهذه الرؤية الشعرية والجمالية القائمة على البساطة، والتقاط اليومي، صاحب حسن نجمي بعض الشعراء العالميين في رحلتهم الإبداعية.
هكذا فإن القصيدة عند أونجاريتي ((كان يعلوها غبار التجربة والحدث المعيش فعليا)).(ص٥٣) وهي عند جلليبفيك تنهض من خلال ((التقاط الأشياء العادية، البسيطة واليومية)).(ص٣٥)، ويتأمل الشعر لدى ستيفنز ((وضعا جوهريا من خلال المشهد اليومي)).(ص٧٢) ويظل نيرودا رغم كل ما قيل عنه، ((شاعر الأشياء اليومية البسيطة)).(ص٨٩) إلخ..
إن تمرير موقف نقدي انطلاقا من الكتابة بقدر ما يصبغ على الرؤية الشعرية التي يدافع عنها الكاتب، نوعا من الشرعية التاريخية، فإنه يحمل في طياته مخاطر الاختزال، والنظرة أحادية الجانب، وهي ظاهرة منتشرة في النقد العربي الحديث.
ويمكن القول إن حسن نجمي كان يضع نصب عينيه مثل تلك المنزلقات، وهو يكتب عن التجربة الشعرية، لشعراء عرفوا بغنى تجاربهم الشعرية وتنوعها، فهو يحرص دائما على صياغة أرائه النقدية بنوع من النسبية التي تخاطب في القارئ روح التعددية والاختلاف، وتذكره بأن الأمر يتعلق بقراءة ممكنة من عدد لا نهائي من القراءات. وهذا ما تعبر عنه اللغة الشفافة التي كتب بها، والتي تتخلى عن المفاهيم النقدية الفظة، لصالح العبارة الاستعارية الأنيقة.
إن الكاتب يرفض أن يكون الشعر مجرد تنويعات شكلية، ونوعا من ممارسة الترف الفني عبر الكلمات، لأن الصياغة الشعرية مهما بدت جميلة وفاتنة، لا تنتج لوحدها نصا شعريا حقيقيا، ومن ثم فإن ((الحرص على مستلزمات الاستتيقا الشعرية واجب، لكن الحرص على مستلزمات الحياة، واجب مضاعف))، هذا الربط بين الشعر والحياة، وبين القصيدة والفعل، كما يحلو للكاتب أن يعبر عن ذلك، هو الذي يكرس حاجة العالم المعاصر إلى الشعر وإلى الشعراء، وهي ((حاجة إلى سفر مفتوح على الفضاء الشاسع، وفي الزمن الممتد في التفاصيل الصغيرة)).(ص١٦)
وإذ بدا أن الشاعر ينيط بالشعر وظيفة تواصلية، تقوم على إعادة تشكيل الأشياء العابرة، فإنه يركز بالخصوص على ما تلتقطه العين، لذلك لا يمكن أن نتصور لدى حسن نجمي شاعرا ليست له ثقافة بصرية، بمعنى من المعاني، والحقيقة أن حسن كان من أوائل الشعراء المغاربة الذين تنبهوا إلى ما للبعد البصري من أهمية في الإبداع الشعري، فقد جاءت قصائد ديوانه الأول ((لك الإمارة أيتها الخزامى))، مرفقة بصور لعبدالله بلعباس.
وعلى الرغم من أن الشاعر يرى الآن أن تلك التجربة لا تعكس العلاقة الحقيقية، التي ينبغي أن تقوم بين الشعري والتشكيلي، إلا أنها تعبر عن إحساس مبكر لدى شاعر يافع كان يتلمس طريقه نحو القول الشعري، بالأهمية القصوى لتلك العلاقة، مما يفسر إصرار الشاعر حسن نجمي على مواصلة التجربة، التي توجت بعمل مشترك بينه وبين الفنان محمد القاسمي يحمل عنوان (الريح الشتوية). وبعيدا عن هذه العلاقة المباشرة التي يكرسها ذلك العمل فإن في قصائد حسن نجمي الأخيرة تعبيرا عن نضج التجربة وتطورها، خاصة في ديوانه (حياة صغيرة).
ويمكن التأكيد على أن الكتاب يولي أهمية خاصة للثقافة البصرية من خلال ثلاثة مظاهر على الأقل:
يتعلق الأول باللغة البصرية، إذا صح هذا التعبير، التي يستعملها الشاعر في تنظيره للشعر، وفي حديثه عن التجارب الشعرية التي قدمها في كتابه، ذلك أن عملية إحصائية للأفعال والأسماء المستعملة في هذا القسم من الكتاب تظهر هيمنة الكلمات التي تنتسب للعين أكثر من غيرها.
ويتعلق الثاني بتخصيص مقالات في الكتاب لإضاءة تلك العلاقة، نذكر منها دراسة تحمل عنوان (الشعري والتشكيلي) ومقالا عن كتاب الحب لمحمد بنيس وفاضل العزاوي.
أما الثالث فيتمثل في بورتريهات كتبها الشاعر عن بعض الشخصيات، من أمثال ثريا جبران، والمرحوم محمد باهي، وهي تجربة كان حسن نجمي قد دشنها شعريا في (حياة صغيرة). وتقوم على الوصف الذي يجنح الى التفاصيل المعبرة.
لا يتسع المقام لمزيد من التفصيل في هذه النقطة المهمة، فالأمر يحتاج إلى دراسة مستقلة، ترصد العلاقة بين الشعري والتشكيلي لدى حسن نجمي، سواء من خلال هذا الكتاب الغني بالإشارات إلى الأهمية القصوى التي يحتلها البعد البصري في العمل الشعري، أو من خلال تجربة حسن نجمي الشعرية، التي يمكن اعتبارها من التجارب الرائدة في هذا المضمار.
ولكن هذا لا يمنع من التعرض لتلك العلاقة بين التشكيلي والشعري، من خلال مفهومي ((المصادرة)) و((التمثل)) اللذين يشكلان جوهر تلك العلاقة بالنسبة لحسن نجمي، الذي يوجه في كتابه نقدا لاذعا لبعض التجارب في هذا المجال، ومنها تجربة الأولى. يرى نجمي أن أية علاقة بين الشعري والتشكيلي لا ينبغي أن تقوم على حساب أحد الطرفين، ولو من باب العلاقة التفسيرية، لأن ذلك من شأنه أن يكرس نوعا من الدونية لأحدهما. ومن ثم فإنه لا يمكن أن تنشأ علاقة بين ((الشعر والتشكيل بناء على نوع من المصادرة، لأن بنية الخطاب الشعري، أقوى من أن تصادرها بنية الخطابات التشكيلية، والعكس صحيح)).(ص١٥٥) ومن أجل تجنب هذا النوع من العلاقة المختلة يقترح الكاتب علاقة التمثل، التي ترمي إلى تحقيق الاندماج بين الشعري والتشكيلي بما يجعل منهما نصا واحدا، وبهذا تصبح ((القصيدة منخرطة بجسدها في الحقل البصري، وبكيفية تجعل النص المرسوم فضاء مزدوجا وغنيا بالشاعرية)).(ص١٥٥)
من هنا يظهر أن ما يبحث عنه حسن نجمي هو التمثل المتبادل الذي يندغم بواسطته الشعري والتشكيلي، بكيفية تجعل منهما معا كائنا إبداعيا واحدا يخدم جوهر الإبداع كيفما كانت أدوات التعبير التي يعتمدها. ولا يتسنى ذلك إلا بإلغاء جميع أنواع التواطؤ التي تحكم، في مثل هذه الحالات، الشاعر والفنان التشكيلي على السواء.

---

*حسن نجمي : الشاعر والتجربة، دار الثقافة الأولى، الدار البيضاء ١٩٩٩.

تكرار التفجع النصي

المهلهل .. أنموذجا

طراد الكبيسي *

المهلهل: واسمه عدي بن ربيعة، وسُمي: مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب، وهي رقة نسج الثوب، وقيل: المهلهل: المرقق للشعر، وقيل: لاضطراب شعره وإختلافه، وقيل: هو: (١) أول من قصد القصائد وذكر الوقائع.. (٢) وأول من رويت له قصيدة بثلاثين بيتا، ولم يقل أحد قبله، قصيدة بعشرة أبيات. (٣) وأول من رقق الشعر وتجنب الكلام الغريب الوحشي. (٤) وصاحب أول كذب يسمع في الشعر، أو أنه صاحب أول أكذب بيت قالته العرب، وهو قوله:

فلولا الريح أسمع أهل حجر

صليل البيض تقرع بالذكور

فقد كان منزله على شاطئ الفرات من أرض الشام، وحجر هي اليمامة، وقيل إن قوله هذا أشد غلوا من قول امرئ القيس في النار:

تنورتها من أذرعات، وأهلها

بيثرب، أدنى دارها نظر عال

لأن حاسة البصر أقوى من حاسة السمع، وأشد ادراكا.

(٥) وقيل إنه أول من لقب (بالزير) لقبه بذلك أخوه كليب، إذ كان في شبابه، وقبل مقتل كليب، يقضي أوقاته في اللهو ومعاقرة الخمر ومصاحبة النساء. و(زير النساء) هو الذي يخالط النساء ويحب زيارتهن ومحادثتهن، ولم يكن ينظم من الشعر إلا بعض أبيات في الغزل والملاهي حتى قتل أخوه، فأهابت به عاطفة الحزن والثأر، فنظم القصائد الطوال في رثاء كليب وفي الحرب التي نشبت بين بكر وتغلب ابني وائل والتي عرفت (بحرب البسوس).

وبالرغم من هذه (الأوليات) أو (الأواليات)- كما يقول بعضهم- و(مهلهل الشعراء ذاك الأول)- كما فخر الفرزدق- فهناك من شك في شخصيته، ومن أن شعره أقدم شعر قالته العرب: (فللشعر والشعراء، أول لا يوقف عليه) كما قال صاحب (المزهر: ٢/٤٧٧)، ومن هؤلاء المحدثين طه حسين الذي قال: إن شعر المهلهل مضطرب وفيه اختلاط وهلهلة. ولا يمكن أن تكون قصيدته: (أليلتنا..) أقدم شعر قالته العرب.. والدليل على ذلك: استقامة الوزن وإطراد القافية ومواءمته قواعد النحو وأساليب النظم التي لا يشذ في شيء ولا يظهر عليه شيء من أعراض القدم، أو مما يدل على أن صاحب هذا الشعر هو أول من قصد القصائد وطول الشعر.. هذا مع سهولة اللفظ ولينه وإسفاف الشاعر فيه الى حيث لا يشك أنه رجل من الذين لا يقدرون إلا على مبتذل اللفظ وسوقيه.

هذا، بينما، احتلت قصيدته (أليلتنا..) الرقم (٥٣) في الأصمعيات، وعده صاحب (الجمهرة) من أصحاب المنتقيات مع المسيب بن علس، والمرقش، والمتلمس، وعروة بن الورد، ودريد ابن الصمة، والمتنخل بن عويمر ، لكن الأصمعي ذهب الى أن المهلهل ليس بفحل في الشعر، وقال: لو قال مثل قوله: (أليلتنا بزي حسم أنيري) خمس قصائد لكان أفحلهم.

هذا، وقيل: كثير من شعره محمول عليه، وقد نحله القصاصون ديوان شعر، ورواية تعرف (بقصة الزير).

تقع القصيدة في (٣٠ بيتا) حسبما أوردها صاحب (الأمالي) الأبيات الثمانية الأولى: من المطلع: (أليلتنا بذي حسم أنيري..) الى (كواكب ليلة طالت وغمت..) يصف فيها معاناة طول ليله (بذي حسم..) و(بالذنائب)- وإن سبق له أن بكى قصر ليالي السرور- وهو في وصفه طول الليل ومعاناته تلك، لا يتميز في شيء عن أخلافه من الشعراء كامرئ القيس والنابغة مثلا، حيث يتمثل هذا في ثبات الكواكب وأبراجها في مواضعها وكأن حركة الزمن والكون قد تجمدت، أو أنها بطاء تزحف زحفا، أو مشدودة بحبال.

وفي الأبيات السبعة من: (وتسألني بديلة عن أبيها..) الى البيت الخامس عشر: (وهمام بن مرة قد تركنا..)، ثم الأبيات الثمانية التي تبدأ من البيت (٢٣): (فدا لبني الشقيقة يوم جاءوا..) إلى البيت (٣٠) وهو الذي وصف بأنه أكذب بيت قالته العرب:

فلولا الريح أسمع أهل حجر

صليل البيض تقرع بالذكور

في هذه الأبيات جميعا، يفخر المهلهل بنفسه وبشجاعة قومه، بما ألحقوه بالعدو من تقتيل ثأرا لدم كليب، وهو أيضا في هذا لا يختلف عن سائر شعر الحرب والحماسة وذكر الوقائع: مكانا، وزمانا، وأفعالا.

تبقى لدينا الأبيات السبعة التالية من (١٦) الى (٢٢) وهي موضوع اهتمامنا:

على أن ليس عدلا من كليب

إذا طرد اليتيم عن الجزور

على أن ليس عدلا من كليب

إذا رجف العضاه من الدبور

على أن ليس عدلا من كليب

إذا ما ضيم جيران المجير

على أن ليس عدلا من كليب

إذا خيف المخوف من الثغور

على أن ليس عدلا من كليب

غداة بلابل الأمر الكبير

على أن ليس عدلا من كليب

إذا برزت مخبأة الخدور

على أن ليس عدلا من كليب

إذا علنت نجيات الأمور

وفي هذه، تطرح قضيتان: الأولى: تكرار الشطر

★ شاعر وناقد من العراق.

الأول ((نصا) سبع مرات، لماذا؟ وما نوع ودلالة هذا التكرار؟

الثانية: الدلالة التي تحيل إليها الأشطر (الاعجاز) السبعة للأبيات نفسها.

القضية الأولى: تكرار الشطر الأول نصا.

في باب التكرار، ذهب ابن رشيق إلى أن التكرار أكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني، وهو ما نسميه بالتكرار النصي/ ولكن هل الدلالة تبقى هي نفسها؟

والتكرار - يقول ابن رشيق- إنما يأتي على جهة التشويق والاستعذاب إذا كان في الغزل أو النسيب، ولاسيما تكرار الاسم، ويأتي على سبيل التعظيم والتفخيم للمحكي عنه، أو على جهة التوجع إن كان رثاء، وأولى ما تكرر فيه العرب، الكلام هو باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدة المصاب، وهذا ما نراه في رثاء المهلهل لأخيه وسيد قومه كليب، ومنه رثاء الخنساء لأخيها صخر.

لكن ليلى الأخيلية في رثاء توبة بن الحمير، تكرر: (نعم الفتى يا توب..) خمس مرات في الأبيات التالية

ولنعم الفتى يا توب كنت إذا إلتقت

صدور الأعالي واسال الأسافل

ولنعم الفتى يا توب كنت ولم تكن

لتسبق يوما كنت فيه تحاول

ولنعم الفتى يا توب كنت لخائف

أتاك لكي يحمى ونعم المجامل

ونعم الفتى يا توب جارا وصاحبا

ونعم الفتى يا توب حين تفاضل

وكررت الشطر الأول نصا، أربع مرات، في قصيدة أخرى، منها:

لعمري لأنت المرء أبكي فقده

بجد، ولو لامت عليه العواذل

وهكذا فعلت ابنة عم للنعمان بن بشير ترثي زوجها، حيث كررت الشطر الأول نصا، خمس مرات:

وحدثني أصحابه أن مالكا

وحدثني أصحابه أن مالكا

وحدثني أصحابه أن مالكا

أقام ونادى صحبه برحيل

ضروب بنصل السيف غير نكول.. الخ.

وذهب صاحب الأمالي (أمالي المرتضى) الذي ذكر هذا التكرار، الى أنه: إنما حسن التكرار لأن تحت كل لفظة معنى ليس هو تحت الأخرى.. بمعنى: إنما يحسن التكرار لاختلاف ما يقرره المرء فيه. وهذا كثير من كلام العرب.

وإذا عدنا إلى أبيات المهلهل، يمكن أن نلاحظ ما لاحظه بطرس البستاني، إذ قال: إن ميزة المهلهل الشعرية هي في رثائه وتفجعه على أخيه، في رقة عاطفته التي أكسبت شعره سهولة ولينا، مما جعل للمهلهل، أسلوبه الخاص في رثائه: تظهر فيه تعابيره الشخصية، ثم التكرار والغلو. فهو شاعر العاطفة في رثائه وتفجعاته المتصاعدة المتكررة.

القضية الثانية: وهي الأكثر تعقيدا، فيما نرى، أي فهم الدلالة في الأشطر الثواني (الأعجاز)، وهذه لن نفهمها إذا لم نفهم المعاني المتعددة التي تذهب إليها كلمة (العدل) في قوله: (على أن ليس عدلا من كليب)- لأن الكلمة هذه هي المفتاح- كما سنرى.

روي أن عبدالملك بن مروان كتب إلى سعيد بن جبير يسأله عن (العدل) فأجابه: أن العدل على اربعة أنحاء: العدل في الحكم، نحو قوله تعالى: (وإن حكمت فأحكم بينهم بالعدل). والعدل في القول: (وإذا قلتم فاعدلوا)، والعدل: الفدية: ((لا يقبل منها عدل))، والعدل في الاشراك: (ثم الذين كفروا بربهم يعدلون)، أي: يشركون.

وقيل: العدل تقويمك لشيء بالشيء من غير جنسه حتى نجعله له مثيلا، والعَدْل والعِدَل والعديل سواء، أي النظير والمثيل، وقيل: هو المثل وليس بالنظير عينه، جاء في التنزيل: (أو عدل ذلك صياما) وقال مهلهل:

على أن ليس عدلا من كليب

إذا برزت مخبأة الخدور

وقال الزجاج: العَدْل والعِدْل واحد في معنى المثل. سواء كان المثل من الجنس أو من غير الجنس.. وقرأ ابن عامر: (أو عدل ذلك صياما) بكسر العين، وقرأها الكسائي، وأهل المدينة بالفتح.

إذن نفهم مما تقدم أن معنى كلمة (العَدْل- العِدْل) في أشطر المهلهل، لا تنصرف كلها إلى معنى العدالة، بل إلى معان أخرى كالفدية والمثل والنظير والعديل. أي أن ما يرد في الأشطار الثواني من الأبيات، يمكن أن يتخذ معاني أو دلالات مختلفة:

(فتحت كل لفظة معنى ليس هو تحت الأخرى) كما قال أبوالعباس ثعلب، ففي الأشطر: (إذا طرد اليتيم عن الجزور)، و(إذا ما ضيم جيران المجير) و(إذا علنت نجيات الأمور) يمكن أن ينصرف المعنى إلى: العدالة. أي أن المهلهل هنا يمتدح كليبا بأنه رجل عدل لا يرضى أن يحرم اليتيم من حصته من الذبيحة، ولا يرضى أن يضام المستجير بالمجير، ولا يرضى أن تتكشف السرائر التي ينبغي أن تبقى سرائر!

لكن الأشطر: (غداة بلابل الأمر الكبير) و(إذا رجف العضاه من الدبور) و(إذا خيف المخوف من الثغور) فيمكن أن ينصرف المعنى أو الدلالة الى: الفدية والمثل أو النظير. ذاك أنها تنطوي على معنى التهديد بالحركة وإزعاج الأخر، أي أن كل ما يمكن أن يحصل في الأرض وللعدو، لا يشكل مثيلا أو عدلا لثأر كليب. أما الشطر: (إذا برزت مخبأة الخدور) فهو ينصرف أيضا إلى الدلالة نفسها، أي المثل، ولكن بمعنى استباحة النساء الحرائر من الأعداء. ولزيادة إيضاح الدلالة هنا، أروي ما رواه ميلان كونديرا في روايته (الخلود). قال:

((كتب الأديب الفييني أرثر شنايتزلر- رواية جميلة عند مطلع القرن بعنوان ((الآنسة إلزا))): البطلة شابة طاهرة لأب غارق في الديون يتهدده الافلاس. وقد وعد الدائن بإعفاء الأب من ديونه، شريطة أن تتعرى ابنته أمامه، وبعد صراع داخلي طويل توافق إلزا، إلا أنها أضحت في غاية الخجل بعد تعريها، فأصيبت بالجنون وقضت نحبها)).

والدلالة هنا: عار أبدي تملك مشاعر الفتاة، قادها إلى الجنون فالموت. وهو ما يمكن أن يحصل لو: (برزت مخبأة الخدور)، لكن هذا أيضا، في رأي المهلهل، لا يشكل قيمة أو مثلا لكليب!

والخلاصة في هذا التكرار، الذي لا يخلو من معنى العتاب، أنه تكرار التفجع- والعتاب الموجع على نحو ما أسماه ابن رشيق، وذهب إليه بطرس البستاني- كما مر بنا.

المتاهات والتلاشي ولحظة المكاشفة الشعرية

شعرية النقد عند محمد لطفي اليوسفي

سمير سحيمي *

إن القصد من هذه المداخلة - وهي مجازفة- البحث عن شعرية «النفاذ إلى دواخل النص الشعري المعاصر»(١) لما نجده في نصوص الناقد محمد لطفي اليوسفي من خصوصيات تميز كتاباته النقدية لتنحني بها إلى مصاف الشعرية، حتى ان قارئ كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر ولحظة المكاشفة الشعرية يجد فيها متعتين، متعة شعرية اللغة ومتعة مضمون النقد، على اننا لا نقصد بالحديث عن المتعتين الفصل بينهما، فهما متلازمتان، وإذا كان صاحب المتاهات يرنو إلى هتك سر «القوانين المتسترة في أقاصي النص وأغواره ورصد ترائيها وتواريها»(٢) فإننا سنحاول تبين خصائص هذا الرصد وميزاته وسنهتم أساسا بمستوى لغة النص لنكشف خصائص الشعرية فيه.

الشعرية علم موضوعه الشعر، بهذا المعنى تكون الشعرية متعلقة بجنس أدبي واحد هو القصيدة المتميزة باستعمال النظم، هذا هو المعنى الأول للشعرية وهو فهم أصبح الآن كلاسيكيا باعتبار أن الشعرية تجاوزت الاتصال بجنس الشعر فقط، إن هذه الكلمة كما يقول كوهين «قد أخذت ولو عند جمهور المثقفين فحسب- معنى أوسع وذلك عقب التطور الذي بدأ فيما يبدو مع الرومانسية».(٣)

لقد استعملت الكلمة في كل موضوع يثير في النفس إحساس الانفعال الشعري والعاطفة، إذن يمكن أن ننظر في النقد باعتباره يحمل فيما يحمل سمات الشعرية وهذا طبيعي باعتبار إن النقد نص في لغة قد تتجاوز المألوف وتنزاح عن المعهود.

١ - تأصيل البحث:

يغلب في ذهن المتقبل أن النقد إما أن يكون تقصيا لسقطات الشاعر أو الكاتب وإما إبرازا لشاعريته وقدرته على الكتابة دون اكتراث لطبيعة النص النقدي لغته، وخصائصه الفنية وهو نوع من ترسيخ تبعية النص الناقد للنص المنقود، يقول محمد لطفي اليوسفي:

«يخطئ من يعتقد أن النقد مجرد وقوف على مطبات نص ما أو إشارة إلى أبعاده الجمالية، انه كلام على كلام» و«الكلام على الكلام صعب» كما يقول التوحيدي، وهو من هذه الزاوية على الأقل مغامرة محفوفة بالمخاطر، إذ كيف يقي الناقد نفسه من فتنة الكلام؟ كيف يضمن لنفسه أن يفكك النص ثم يعيد تركيبه دون أن يسقط منه ما به يكون هو».(٤)

على الناقد أن يتوجد من خلال لغة نصه عليه أن ينحت كيانه عبر فعل الكتابة وهذا ما نحسه إحساسا قويا في كتابات الأستاذ اليوسفي.

في هذا السياق يرى جون كوهين في كتاب بنية اللغة الشعرية ان النظر عند نقاد اليوم يكون إما في مستوى ايديولوجي مرتبط بالمعنى والمحتوى والمضمون دون غيره، وإما في مستوى لغوي يبحث في خصائص القيمة الجمالية وحدودها وهو ينقد قصور تصورات النقاد وإصرارهم على المحتوى والمضمون دون مستوى اللغة وأسرارها، يقول «يصر نقاد اليوم على البحث في هذا المحتوى القوي والجاد لدى الشاعر كما لو كانت القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما قيل لا في الطريقة التي قيل بها فالقصيدة تحلل في مستواها الايديولوجي، أما المستوى اللغوي فيهمل أو ينظر إليه باعتباره مؤشرا أو عرضا»(٥)، يؤكد كوهين اذن على أن نظر الناقد يجب أن يهتم أساسا بالقيمة الجمالية للقصيدة ومدخل هذا الاهتمام هو المستوى اللغوي بذلك يتجاوز النقد أن يكون جملة انطباعات وملاحظات بالنظر حول النص ليستحيل نظرا فيه.

يقول الأستاذ اليوسفي «ان القراءة ليست مجرد شرح للنص المدروس أو تقييم له بل إنما تعني الوقوف عند الأسئلة المركزية التي يثيرها حضور نص ما في ثقافة ما عبر مجمل تاريخها غير أن الدارس لا يمكن أن يقي نفسه التيه ومكره الا متى تمثل الاشكاليات التي يثيرها النص المدروس».(٦)

إن طبيعة النقد بما هو خطاب على خطاب تجعله في مدار خطر والخطورة تكمن في أن الخطاب الثاني يجب أن يكون متصلا بالخطاب الأول مفارقا له في أن، وجه الاتصال يتمثل في إدراك العلاقات داخل النص الشعري ومعرفة أهم خصائصه ومميزاته وأسئلته المركزية، ووجه الانفصال يتمثل في استقلال خطاب النقد عن خطاب الشعر وان استند إليه ولا يمكن أن يحصل هذا التواصل والانفصال إلا بالاهتمام بالنص في ذاته دون الاستناد إلى منهج مسبق معلوم أو نظرية محددة مسقطة عليه من خارجه سواء أكانت نظرية العرب القدامى أو رافدة من مناهج الثقافة الأوروبية.

إن مدار الخطورة في النقد يتمثل أيضا في طبيعة نمط القراءة التي يجب أن تكون والأستاذ اليوسفي يعبر عن موقفه من هذه القراءة مستندا إلى مقولة الخلاف فهو يؤكد على أن النص يجب أن يكون مخالفا- ولم لا يكون خلافيا- لذلك كان التصور النقدي عنده مخالفا للمعهود منزلحا عن المألوف وكانت لغته ساعية إلى نحت كيانها وهو يؤكد كل ذلك من خلال تصدير دراسته: «لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي» في كتاب دراسات في الشعرية بمقولة لم. هايدجير «ان القراءة الحق لا تفهم النص أحسن مما فهمه صاحبه، إنها تفهمه فهما مخالفا، ولكن الفهم المخالف ينبغي أن يتم على نحو ندرك من خلاله ذات الشيء».(٧)

إن المخالفة هي التي تجعل للنص قيمة فلا يكون نسخة لنص سابق أو تكرارا له بل يصبح نصا مستقلا له لغته الخاصة ونظامه الخاص، نجد هذا الموقف عند أدونيس في زمن الشعر في حديثه عن النقد الجديد فهو يصنف النقد العربي السائد إلى اتجاهين رئيسيين، مدرسي

---

* كاتب من تونس يقيم في سلطنة عمان.

وأيديولوجي، الاتجاه الأول يرتبط بالنص المنقود وصاحبه ويرفض كل تأويل أيديولوجي والاتجاه الثاني يؤول ويبحث في الدلالات استنادا إلى منظور أيديولوجي ثم يبين أدونيس بعد الاتجاه الأول عن البحث في الأدب ويصف الثاني بالنقد الآلي ليكشف عن ملامح النقد الجديد وسماته المميزة.

يقول: «النقد الجديد هو في الخروج عن هذين الاتجاهين لا يصدر عن موقف مدرسي يضيق أفقه، وإنما يحاول أن يقرأ النص بذاته، ويقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالا نقديا- تقويميا- من احتمالات عديدة، انه إذن لا يقدم مجموعة من الأحكام القاطعة وإنما يكشف في النص عن نظام مترابط من الدلالات لا يلغي إمكان قراءة ثانية تكشف عن نظام أخر، أي أنه يؤكد استقلالية النص ولا يعتبره أداة أيديولوجية وإنما يتناوله كأفق أو تحول أو صقل»(٨) بهذا يكون النقد نصا على نص، لغة على لغة «نسيجا نقديا يحتضن أعظم قدر من نسيج النص المنقود»(٩) خلقا وتأصيلا، خلقا لنص جديد من خلال لغته وتأصيلا لنص قديم، النص المنقود.

٢ - شعرية النقد في المتاهات ولحظة المكاشفة الشعرية:

أ - في مستلزمات النص: (العنوان)

إذا كان العنوان دليل النص/ الكلام فلا يمكن أن نمر إلى النظر في النصوص دون الاهتمام بعناوينها، إن الناظر في كتابات الأستاذ اليوسفي ليجد خصوصية في أسماء كتبه والأسماء هنا موافقة لمسمياتها: المتاهات والتلاشي فهو يبحث عن فعل التيه والتلاشي في النص الشعري وهو فعل وجودي لا يدركه إلا الشعراء والمعنى هنا ليس منحسرا ضيقا فالشعراء هم الذين يحسون بالشعر وينوجدون فيه وليسوا كاتبيه فقط بهذا يكون الشعر تيها وتلاشيا فهو تيه باعتبار أن التيه هو اللحظة التي «يحاول فيها الشعر أن يكون ولا يكون».(١٠) وهو تلاش في الاسطورة، تلاش في الالتزام، تلاش في الوجود وهو بهذا التلاشي يحقق وجوده.

يقول في كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، «هذا هو هدير الشعر هذا ما عنيناه بهدير الشعر، إن الشعر حين يرتاد هذه العتبات المعتمة ويطال هذه الذرى، يكف عن كونه مجرد كلام ينقل لحظة من وجود ما، ويصبح محملا للوجود أو لما تبقى منه».(١١)

هذه العتبات المعتمة المظلمة المضية المرعبة هي الإطلالة على مدار الرعب، هي لحظة المكاشفة الشعرية لحظة الانطلاق والمطلق، لحظة تخرج عن حيز الزمان إلى زمن غير زماننا تتأسس في مكان ملامحه كالسماء «تحيط به المعرفة ولا تدركه الصفة» إن المتأمل في هذه العناوين يلمس خروجا عن المألوف وتجاوزا لما هو معهود وانزياحا عن الدلالة العادية، ملامسة لحس الشاعر بحس الشاعر.

ب - شعرية اللغة:

إن قيمة كل نص سواء أكان شعريا، او نقديا، او حضاريا، او تاريخيا تتجلى في لغته وتظهر في أسلوب كتابته ومن الجوانب التي يعيرها الأستاذ اليوسفي كثير اهتمامه لغته في الكتابة فهو يسعى إلى خلق خصوصية تميز نصه وتجعله مصطبغا بصبغته حتى إننا يمكن أن نذهب إلى أنه توصل إلى ايجاد معجم/ لغة خاصة يميزها القارئ عن غيرها في كتب النقد، فان عبارات مثل ان القصيدة طافحة بالتخان الى حد التلاشي شظايا، وعبارة عتمة الأغوار، عتمة الغياب، لحظة متشحة بالتعتيم، لغة قداس يقام في حضرة الغياب، هذه التراكيب وغيرها كثيرا ما تشير عند المتقبل إلى صاحبها وصانعها، فالأستاذ اليوسفي يملك لغته ينحتها كالصنم لتعبده ويعبدها وهي الى عبادته أقرب لأنها معبرة عنه كاشفة عن متاهات نقده.

إن الخلق عنصر أساسي في كتابات صاحب المتاهات فهو ينزاح باللغة إلى غير المألوف فيركب بالتالي لغة جديدة يجمع فيها ما لم يعتد جمعه من الألفاظ يقول مبرزا أن الشعر شطح للحياة ورقص «مهنا تتراجع قتامة هذا العالم الى حين فتطفح الصور التي تحيل عليه بطعم الغبطة»(١٢) إن الانزياح «هنا يوحي بشعرية اللغة» و«والأسلوب انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار»(١٣) المعيار هو المتداول في الكلام وبالتالي فان قول طعم الغبطة يتضمن تأسيسا لعلاقة جديدة، إننا لا نعرف للغبطة طعما وهذا التأسيس لهذه العلاقة كشف عن شعرية الكلام، قس على ذلك عدة تراكيب تطفح بالشعرية والجمالية مثل عبارة أحشاء الفناء/ لغة قداس يقام في حضرة الغياب/ عصارة الكيان/ هوس الخلق/ هدير الشعر... الخ.

إن صاحب المتاهات في تعامله مع جدول الاختيار يميز الألفاظ وينتقيها ليضعها في سياقاتها ويتخير لها مقاماتها لكنها مقامات مخلوقة مصنوعة تتراكب في لغة تنبئ عن صاحبها وتشير إليه فاختيار عبارة التلاشي والمتاه توائم حالة الشاعر لحظة صراعه مع اللغة لغاية نحت كيان القصيدة وإن انتقاءه لعبارة أديم النصوص يعبر عن إحساس الشاعر فأرض الشاعر نصه، وتمييز الأستاذ اليوسفي للفظة المكاشفة عن غيرها يوحي بإحساس الشاعر واصطدامه مع الشعر واصطراعه به.

وإذا كان «الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته» فان فن النقد عند محمد لطفي اليوسفي كامل أضاف إلى نفعية مضمون النقد جمالية اللفظ فيه فتحققت فيه ثنائية النافع والجميل.

ج - شعرية الصورة:

إن الحديث عن شعرية الصورة النقدية مرتبط ارتباطا وثيقا بالصورة الشعرية بل هو متأسس عليها نابع منها وهي تكشف عن مدى تمثل الناقد للصورة والانفعال بها وتحويل هذا الانفعال إلى المتقبل لذلك نجد تشكيلا لصورة من درجة ثانية تحاكي الصورة الشعرية وتتكئ عليها لتنهض بها عبر التفكيك والتفصيل فيها وإبراز ما يطالها من هنات.

وقبل أن نرصد الصورة النقدية عند الأستاذ اليوسفي سنسعى إلى كشف علاقة الصورة بالتخييل حسب جابر عصفور.

يقول في «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. «إن قوة التخييل تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا وتلغي حدود الزمان وأطر المكان وتنطلق إلى أفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب».(١٤)

نتبين إذن قيام الصورة الفنية على قوة التخييل ومساوقة ما لا يتساوق وهذا يؤسس نظاما جديدا للغة، نظام غير مألوف ينحته الشاعر أو المبدع، وأن التأمل في كتابات محمد لطفي اليوسفي النقدية يتبين حضور هذه السمات في لغته، تظهر في تشكيل الصورة، صورة جديدة غير مألوفة سيما في النقد فيحاكي نص النقد النص المنقود.

يقول في كتاب المتاهات والتلاشي:

«يأتي الحديث عن الظلمة عند درويش مقترنا بالرعب من التلاشي»

مر عصفور على الأحجار ظلا

هل يعيش الظل

جاء الليل... جاء الليل... جاء الليل

وحدنا لا ندخل الليل

وأتاني الليل من منديلها

لم يأت ليل مثل هذا الليل»

ويرد الحديث عن النور كما لو أن النور يسقط في العتمة ويدلج فيها»(١٥)

ان عبارة صاحب المتاهات «النور يسقط في العتمة ويدلج فيها» على درجة من الشاعرية متأسسة على التقابل بين النور والظلمة أكد عليها من خلال فعل يدلج وهي أيضا تختزل المقطع الشعري فصورة النور تظهر في العصفور وتظهر صورة الظلمة في فعل الادلاج وفي كثافة ترديد عبارة الليل (سبع مرات) والإدلاج هو سير الليل كله:

جاء في لسان العرب «وقيل الدلج، الليل كله من أوله إلى أخره حكاه ثعلب عن أبي سليمان الاعرابي وقال «أي ساعة سرت من أول الليل إلى أخره فقد أدلجت».

يقول محمد لطفي اليوسفي في سياق أخر.

«يعلن الشاعر الأصيل بأن شعره منغرس في لحظة البدء في تغريبة الإنسان مطلقا ويقول:

لحظة الميلاء تسكنني من الأزل

أحزاني ليست أحزاني درويش

هي جرح ينزف من تاريخ الإنسان أدونيس

فالقصيدة لا تنشغل باللحظة المفتنة الهاربة (أي تجربة الشاعر) إلا لتغرسها في نهر الأبدية عندما ترتقي بها إلى رحب التجربة الشاملة ومن ثم تتلبس الأشياء والموجودات بأبعادها الرمزية التي كانت تملؤها حياة».(١٦)

مدار الحديث هنا تجربة الشاعر لحظة تشكل القصيدة وقد شبه صاحب المتاهات القصيدة بالشجرة تغرسها القصيدة في نهر الأبدية والنهر خصب والأبدية مطلق فالصورة معبرة عن لحظة إنتاج القصيدة باعتبارها لحظة إخصاب ومعاشرة للمطلق والمثال، فصورة النقد تزيد صورة الشعر وضوحا وتجليها وتكشفها وبذلك تقوم بوظيفة الإفصاح والبيان والايضاح وهي وظيفة يتأسس عليها الخطاب النقدي وبها يكون، وتواصلا مع نفس القضية يقول لطفي اليوسفي «الشاعر يدرك أنه يدلج في التيه ويعلن:

وليس الامام أمامي

وليس الوراء ورائي درويش

إلى أين أذهب

ولا وراء هناك ولا أمام، انه المتاه، هكذا يخبر الشاعر عن مدار الرعب حين يرتاده ويجاهر في لحظات الرعب القصوى.

«لا أرض تحتي كي أموت كما أشاء

ولا سماء

حولي لاثقبها وأدخل في خيام الأنبياء درويش

هل جسدي راسخ

أم ترى عالق في فضاء من الرعب مستسلما أتدلى»

ما هو هذا المتاه وما هي الهاوية المرعبة التي يتردى فيها الشاعر في منحدراتها أن تألق حدث الكتابة (....) يرتاد ذلك المدار ويرى ما لا يحب أن يرى، يعلق بجسمه منه ما يكفي ليخبر عما ينفتح عليه لحظة تألقه».(١٧).

إن الصورة التي يعبر بها محمد لطفي اليوسفي عن الصورة في المقطع الشعري قريبة من العدم المطلق، من اللاوجود أو من الوجود المطلق صورة غائمة عبر عنها «بالهاوية المرعبة» برؤية ما لا يجب أن يرى» وبلحظة المكاشفة وهي لحظة تتأبى عن الوصف، لحظة الاعتصار، والمخاض فالنقد هنا يتجاوز المعيارية وضرورة الإعلان عن موقف من القصيدة ليساهم في الكشف عنها وعن خباياها وإيضاحها وإجلاء ما انستر منها، يتضح ذلك في قراءة الأستاذ اليوسفي لمقطع شعري لمحمود درويش.

«أغنية

لا شيء يعنيها سوى ايقاعها

ريم تهب لكي تهب لذاتها

أغنية

ترسي لتعرف نفسها، قانون غبطتها وترحل.

إن النص الذي تشكل على هذا النحو قد تمكن من تحقيق متعلق الشعر ومبتغاه، الامتلاء بصخب لحظته التاريخية دون أن يتلاشى في غيره».

يلاحق الكلام الكلام وتكشف صورة النقد صورة الشعر تتراكب الأخيلة وتتوالد تنهض صورة النقد على صورة الشعر لكنها تتجاوزها لتكشف عنها وتعري خباياها وتهتك سترها تناغم بين شعرية النقد وشعرية الشعر، كلام عن كلام، لغة عن لغة، صورة تعبر عن صورة، إبداع/ شعرية من درجة ثانية هي شعرية النقد.

ننتهي إذن إلى ان كتابات محمد لطفي اليوسفي جاوزت مألوف النقد لتخلق لغة جديدة قائمة على مبدأ الاختلاف وبذلك جاءت نصوص صاحب المتاهات متفردة غريبة لكنها قريبة من نفس المتقبل باعتباره نصا أصيلا بمتانة لغته لكن أصالته لم تلغ حدود المجاوزة فيه، فكان الإبداع فيه تجربة خارقة جاوز فيها حدود الإبداع المألوفة لكنه نهل منها فكان نصا متجاوزا للحدود راسما حدودا للتجاوز.

الهوامش

(١) اليوسفي محمد لطفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر دار سيراس ١٩٩٢ ط١ ص٥.

(٢) المصدر نفسه ص٥.

(٣) كوهين جون: بنية اللغة الشعرية، دار توبقال ١٩٨٦ ط١، ص٥.

(٤) اليوسفي محمد لطفي: دراسات في الشعرية، بيت الحكمة قرطاج ١٩٨٨ ط١. ص٥٧ (مؤلف جماعي).

(٥) كوهين جون بنية اللغة الشعرية ص٣٩.

(٦) اليوسفي محمد لطفي: المتاهات التلاشي ص٧.

(٧) اليوسفي محمد لطفي: دراسات في الشعرية ص٥٥.

(٨) سعيد علي أحمد: زمن الشعر، دار العودة د.ت الطبعة الثانية منقحة ومزيدة ص٢٩٧.

(٩) نفس المرجع: ص٢٩٧.

(١٠) اليوسفي محمد لطفي: المتاهات والتلاشي ص٤٣.

(١١) نفس المصدر ص٢٠١.

(١٢) اليوسفي محمد لطفي، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر ١٩٩٢ ط١ ص٥٨.

(١٣) كيروبيار Problemes et methodes de la statique ورد في بنية اللغة الشعرية ص١٦.

(١٤) عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢ ص٣٨.

(١٥) ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثاني، دار صادر بيروت، د.ت ص٢٧٢.

(١٦) اليوسفي محمد لطفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر ص١٦٨- ١٦٩.

(١٧) اليوسفي محمد لطفي: لحظة المكاشفة الشعرية ص ص٢٩٤- ٢٩٥.

(١٨) اليوسفي محمد لطفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر ص١٧٨.

صوتــــان .. ورؤيتــــان
الرواية النسوية في اليمن

حاتم الصكر ★

١ - يلاحظ الدارسون ندرة (الرواية) كجنس أدبي مكتوب ضمن الأدب اليمني الذي يبدو أنه- شأن الأدب العربي عموما- يشكو من (سيطرة الشعر).

فالرواية اليمنية المنشورة في كتب أو تلك المنشورة مسلسلة في الدوريات لا تتجاوز الأربعين رواية على مدى ستين عاما(١) منذ صدور أول رواية يمنية لمحمد علي لقمان بعنوان (سعيد) عام ١٩٣٩م أي أن هناك رواية واحدة كل عام ونصف، أما حصة المرأة في هذا العدد فهي خمس روايات فقط، تبدأ برواية رمزية الارياني (ضحية الجشع) وروايات عزيزة عبدالله الثلاث، وهناك رواية تاريخية يصعب عدها (رواية) بالمعنى الفني هي (دار السلطنة) لرمزية الارياني أيضا.

١ - ١

ويمكن إيراد أسباب عديدة لهذه الشحة في النتاج الروائي عامة، والرواية النسوية خاصة، كقصر نفس الكاتبة، وضعف ثقافتها أو انعدام الموروث الروائي المحلي، وانقطاع اليمن عن الثقافة العربية والعالمية خلال هيمنة الحكم الامامي في الشمال، والاستعمار البريطاني في الجنوب، لكن الدكتور عبدالعزيز المقالح- وهو شاعر وناقد متابع بدقة للنتاج الأدبي العربي واليمني- يرى أن سبب استمرار (سيطرة الشعر) على ميدان الخلق الأدبي في اليمن وغيرها من الأقطار العربية، لا يتعلق بالشعر ذاته كفن العربية الأول والأعمق جذورا في ثقافتنا وذاكرتنا، بل يراه في (الظروف العربية) وما يكتنف الواقع الراهن من قلق واضطراب، مما يتطلب سنوات لتمثل جوانبه الفنية والفكرية وإنجاز عمل روائي يتسع للتفاصيل والتوغل في أعماق الشخصيات موضوع الرواية.. وذلك ما يدعو المقالح إلى وصف الرواية في اليمن بأنها (النوع الأدبي المفقود).(٢)

١ - ٢

وفي حالة الرواية النسوية يتساءل الدارسون عن الشحة الواضحة في كتابتها، رغم أن المرأة تأخذ دور الراوية في المجالس النسائية الخاصة في كثير من بيئات اليمن ومناطقها، فتحكي المرأة لزميلات الجلسة ما تحفظ من حكايات شعبية ذات دلالات اجتماعية وأخلاقية، وقصص تقليدية مصحوبة بالأداء الدرامي في السرد، كما تروي في تلك المجالس النسائية بعض مآسي الحياة الواقعية، بينما تستمع النسوة الحاضرات إلى القص باهتمام وتعاطف كبيرين، وربما يجري التعليق على مدلول تلك الحكايات ومغزاها.(٣)

١ - ٣

وإذا أضفنا الحكايات الشفاهية التي ترويها الأمهات والجدات في المنازل وترسخ في ذاكرة الكاتبة، فسيكون هنالك امتداد سردي في مخيلة الكاتبة من المنتظر أن يؤثر في (خلق) الكاتبة (الروائية)، وإنعاش هذا الجنس الكتابي المفقود. ولكن المعين الأعظم والذخيرة الأكثر حيوية وتأثيرا في خلق الروائية وتوليد الأعمال المنتظرة أو المفترضة، هو (الواقع) والحياة اليومية للمرأة في المجتمع اليمني وما تعانيه من إكراهات وضغوط تتعلق باختياراتها كوجود وذات ويسهم في تشكيل هويتها الثقافية كمبدعة.

- ٢ -

ولكي نتفحص التحول في وعي المرأة الكاتبة وإحساسها بظروفها والتعبير عنها بعد تمثلها واستيعابها، سنواجه مشكلة إجرائية تتلخص في صعوبة رصد الاتجاهات الفنية وتحولها، وما يشير إلى تحول وعي المرأة ذاتها، بسبب ندرة الأعمال الروائية النسوية.

لكننا نستطيع عبر قراءة الأعمال المنشورة أن نلاحظ هيمنة الاتجاه الواقعي على الكتابة الروائية النسوية. فالمجتمع ونقل الواقع وكثافته والظروف التي تعيشها المرأة عمليا، رغم وجود التشريعات والفرص والقوانين التي أعادت لها كثيرا من حقوقها، ترشح كلها هيمنة الواقعية كأسلوب في الكتابة وليس فقط كنظرة أو رؤية فكرية. لذا ارتبطت الرواية النسوية بهذا الواقع كمرجع لأحداث السرد وأفعاله وشخصياته، وسادت النظرة التي تتصور قيمة العمل بمقدار تمثيله للواقع بأمانة وارتباطه به.

وذلك أمر يعكس بساطة ومباشرة وتواضعا في تقنيات العمل الروائي، مما لا نراه في أجناس أخرى كالشعر الذي نلاحظ هيمنة تيار الحداثة على كتابته واندفاع الشاعرة اليمنية في إنجاز قصيدة حديثة تلاحق التحولات المتلاحقة في الشعرية العربية.

٢ - ١

وإذا كانت الروايات المنشورة لا تعطي تنوعا في رؤية الروائيات وتحصر الأسلوب بالواقعية ونظرية الانعكاس والتقليد ونمطية الشخصيات والأحداث، فإن ذلك لا يعني انعدام النظرة المقابلة أو المعاكسة التي تستفيد من التحولات الثقافية والمكونات المتاحة للكاتبة.

٢ - ١ - ١

وقد استدعى ذلك البحث عن كتابات لم تصدر أو تطبع، تعبر عن تلك الرؤى المغيرة سواء بالنظر إلى مضمون السرد أو إلى صيغه وأساليبه.

وكان النموذج المتاح هو رواية كتبتها شاعرة يمنية معروفة ذات إنجاز شعري طيب، هي نبيلة الزبير، حيث أطلعنا على روايتها المخطوطة (لا.. ليست معقولة) فاتخذناها نموذجا لما دعوناه الصوت الآخر والرؤية المغايرة.

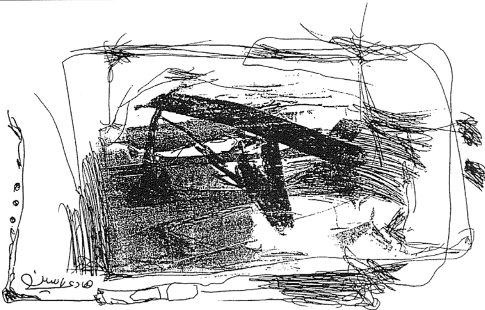
فالزبير (المولودة عام ١٩٦٤م والتي صدر لها ديوانان شعريان حديثان)(٤) تنتقل بالخطاب الروائي إلى مناطق أكثر حداثة مضمونيا وأسلوبيا.

ولبيان هذا التحول في الرؤية والأسلوب سنعقد مقارنة بين رواية نبيلة الزبير، ورواية واقعية نشرتها مؤخرا الكاتبة عزيزة عبدالله (التي ولدت عام ١٩٤٥م وصدرت لها ثلاث روايات)(٥) وهي جميعا تأخذ أحداثها وشخصياتها من الواقع إلى درجة التطابق مع الوقائع أحيانا، كما سنرى عند التحليل.

٢ - ١ - ٢

وأول ما سنلاحظه في المقارنة هو وجود هموم مشتركة على لائحة اهتمامات الكاتبتين تتعلق بالذات النسوية ومكانتها في الأسرة والمجتمع، واختياراتها المحددة برغبة الأسرة، في قضايا الزواج والطلاق والميراث، والعمل، والحجاب، ومكانتها بين الأخوة الذكور، ونظرة

★ ناقد وأكاديمي من العراق يقيم في اليمن.



المجتمع لها.

كما تلامس الروايتان، بدرجة أو أخرى، قضايا الهجرة والاغتراب عن الوطن لغرض العيش، وهجران المرأة وترك الأبناء لديها لتربيتهم، وعلاقة المرأة كزوجة بأسرة الزوج وبأفراد أسرتها هي أيضا.

ولا يغيب عن تلك اللائحة وجود نماذج نسوية شريرة هن في الأصل ضحايا التقاليد المرفوضة ذاتها وسقوط المرأة أخلاقيا أو اجتماعيا في بعض الحالات، نتيجة الانسحاق تحت وطأة استبداد الرجل، والعنف المسلط على المرأة.

- ٢ -

تنتمي رواية عزيزة عبدالله (أحلام.. نبيلة) إلى الاتجاه الواقعي، لذا تنجز الروائية برنامجها السردي وفقا لاشتراطات هذا الاتجاه، ولا تكتفي بتأكيد ذلك على مستوى الفن أي كتابة العمل ذاته، بل على مستوى التلقي حيث تسرب للقارئ- في مقدمة العمل وتمهيده وفي ثناياه أيضا- ما يوجه قراءته باتجاه مطابقة أحداث الرواية للواقع والتصاقها به.

١ - ٢

وأول ما يطالعنا هو عنوان الرواية الذي يعتمد على التمويه ومخادعة القارئ.

فأحلام هي بطلة الرواية التي تسرد ما جرى لها منذ أن عرفت باسم (حليمة) ثم تحولها إلى (أحلام). (ونبيلة) هي ابنة أخيها الطفلة التي تعهدتها بالتربية بعد هجرة والدها (راجح) لكن العنوان يوحي بوصف الأحلام بالنبل لأنها أحلام امرأة فقيرة لم يتح لها التحقق بسبب الظروف القاسية التي مرت بها البطلة.

كما يمكن قراءة جملة العنوان باعتبارها جملة اسمية (مركبة من المبتدأ والخبر)(٦) أي أن أحلام بطلة الرواية موصوفة بالخبر (نبيلة) رغم الشر الذي مارسته بعد أن تحولت إلى (أحلام الجديدة) وتأكيدا لبراءتها كونها ضحية لاستبداد الآخرين.

وإذا ما انتبهنا إلى استراتيجية العنوان وكونه نصا مفتاحيا يضيء الطريق إلى النص الأكبر أو متن الرواية، لأمكننا اكتشاف ما في هذا العنوان من جماليات تقليدية تختفي وراء لعبة التورية، وإخفاء أهداف مضمونية وراء التسمية.

ولا يخفى أن التسميات العنوانية أو المتصلة بالشخصيات تعكس جزءا من أيديولوجية النص الروائي ورؤية كاتبته التي تريد تلخيص رأيها بمأساة (أحلام) وما جرى لها، وبذا يؤدي العنوان وظيفة استباقية، أي أنه يحقق هدفا سابقا على إنجاز البرنامج السردي للنص.

٢ - ٢

ويوازر هذا التصور (الأخلاقي) والرؤية الشاملة لقضية المرأة الضحية رغم نبلها، ما عكسه مصمم الغلاف (حلمي التوني) حين وضع في واجهة الكتاب الأمامية رسما لامرأة ملفوفة بستارة تقليدية مما تلبسه النساء اليمنيات كجزء من الحجاب، الذي تأكد كذلك بالنقاب الموضوع على الوجه، فلا تظهر منه إلا العينان بينما التف على المرأة حزام عريض بالغ فيه الرسام ليعكس أسر المرأة وتقييدها، مظهرا الخنجر اليمني (الجنبية) رمزا لمكانة الرجل وسطوته، في حين تظهر المرأة ملحقة به.(٧)

٢ - ٣

وسوف نتجاوز عبارة (رواية يمنية) التي أثبتها الناشر تحت العنوان، ربما ليزيد جاذبية العمل الروائي، أو يخصصه بهذا الجزء المجهول والمشوق من بلاد العرب، فقد علمت أن الروائية لم تنص على وصف روايتها بأنها (يمنية) في أصل عملها.

لكن ذلك يعكس أفق انتظار الناشر كقارئ للعمل، ودرجة تلقيه له وإحالته له- بعد القراءة- إحالة قوية ومباشرة إلى الواقع، وإلا فإن هذه الرواية منجز إبداعي عربي في المقام الأول، ولا مبرر لهذا الوصف إلا في الروايات المترجمة في العادة.(٨)

ويتعمق إحساس القارئ بمحلية العمل وواقعيته عندما تطالعه عتبة أخرى من عتبات القراءة وموجه آخر من موجهاتها القوية، وهو التنويه الذي تصدر العمل وهو بتوقيع المؤلفة حيث تقول: «تنويه..

لم أبذل في هذه الرواية جهدا سوى الصياغة وترتيب الأحداث وذلك أن وقائعها المثيرة وواقعيتها الدرامية لم تكن في حاجة إلى مزيد.» المؤلفة.

فالمؤلفة- وهي تصر على هذا الوصف، وليس وصف الكاتبة أو الروائية- إنما اكتفت بالصياغة وترتيب الأحداث، أي أنها مسؤولة عن المبنى الحكائي الذي ظهرت عليه الأحداث وأخذت بنيتها الروائية، أما المتن الحكائي نفسه وترتيب الأحداث بحسب وقوعها ودرجة صدقها وواقعيتها (الدرامية) فهي تعود للساردة وبطلة القصة كما يظهر من القراءة.

وبهذا نفسر مقدمة (طارق فودة) للعمل، حيث اعتبر الرواية ((حكاية اليمن كلها عبر شخوصها التي عاشت أزمنة محددة في قراها الصغيرة تعاني وتحلم بغد أفضل...)).(٩)

أما قراءة الدكتور عبدالعزيز المقالح في تقديمه للرواية فتعكس رؤيته لصلة العمل الروائي بالواقع، حيث اعتبر نجاح الرواية، ليس في مطابقتها للوقائع ومقدار واقعيتها بل ((في إبراز القلق المخيف الذي تعاني منه بطلة الرواية وما تتعرض له من مشاكل نفسية واجتماعية)).(١٠) ولكن قراءة المقالح (إسقاطية) أي انها تنبثق من ذاته القارئة كفاعل، أما قراءة فودة فهي (تفسيرية) تتبع العمل وتنفعل به وتنقاد إلى موجهاته..وهذا في ظني مصير أغلب القراءات المتناغمة مع واقعية العمل والبحث عن انعكاس مفردات الواقع داخل العمل، ومدى مطابقتها له ونقلها لجزئياته..

١ - ٢ - ٢

تختار عزيزة عبدالله المزاوجة بين نوعين من السرد هما (السرد الموضوعي) الذي يقوم فيه راو خارجي عليم بمهمة السرد و(السرد الذاتي) المتميز بحضور السارد وقيامه بالمشاركة في الأحداث. لكن المؤلفة المكتفية (بترتيب الأحداث) تعطي مهمة السرد لأحلام، بعد لقائها بها في أحد المجالس النسوية وانتباهها إلى الطفلة ذات الأعوام الأربعة التي تصاحب أحلام، ثم تستدرجها إلى بيتها بعد معالجة الطفلة لتقص عليها حكايتها..وتلجأ المؤلفة الى تجزئة أو تشظية الأحداث عبر لوحات أو مشاهد قصصية قصيرة ذات عناوين فرعية، ترتب من خلالها أفعال السرد وأحداثه على لسان أحلام، فنكتشف أن القص يبدأ من النهاية، أي أن المصائر كلها قد تحددت وأن النهاية قد انكشفت، لكن المؤلفة، الساردة الأولى، تجزئ الأحداث وتقدمها بتعليقات ومقدمات منها لتربط سياقها..

٢ - ٢ - ٢

تنجو شخصية أحلام من النمطية داخل الرواية عبر تمردها وإصرارها على ما تفعل خلافا للصورة النمطية المتوقعة لها ضمن أبعادها الواقعية..لذا فهي تتحول من (حليمة) التي تقص مأساتها التي بدأت عند زواجها وسفر زوجها الذي اختاره لها أبوها بعد أن عرفه في المهجر، ثم هجرته ثانية بعد زواجها منه، وما تعانيه من عنت أسرته خلال غيابه، وتطليقها منه برغبة والدها، وزواجها ثانية رغم أن لها ولدا من زوجها الأول، لكن الزوج الثاني يهاجر أيضا بعد حادث دراماتيكي يموت فيه ابن حليمة من زوجها الأول وابنها من زوجها الثاني، ويتشرد أخوها (والد الطفلة نبيلة) وتزداد النزعة الميلودرامية للرواية بزواج الأب نفسه ثم موته واضطرار حليمة إلى إعالة أكثر من أسرة بينما يوغل زوجها في أسفاره، وتنتاب أحلام شتى الاضطهادات من إخوتها وزوجة أبيها، حتى تضطر إلى الجنوح والبحث عن سند أو قوة تواجه بها الحياة، فتجدها في (أمة الملك) المتزوجة من أحد المسؤولين والتي تعينها لتثأر من كل مضطهديها وتزين لها الإيغال في الشر..ولا تنتهي الرواية نهاية محددة قطعية تغيرت وصارت (أحلام) وامرأة جديدة لا يثنيها شيء عن هدفها، فتعلق المؤلفة- الساردة الأولى على الأحداث في فصول الرواية الأخيرة تعليقا مباشرا حين لا تستطيع مساعدة أحلام في بناء حياة جديدة، وتخاطب القارئ لتأمل ما حدث لهذه المرأة والعمل على ألا تكون نبيلة الصغيرة كأحلام.. وبذا يتحول القارئ إلى مروي له بعد أن كانت الكاتبة هي المروي لها..وهكذا تتكشف الفلسفة الواقعية للرواية بتعليقات وتعقيدات مباشرة مثل ((لا أحب للمرأة في بلدي السعيد أن تكون غير تلك الابنة الصالحة المطيعة والزوجة الراضية والأم المتفانية.. لكن مع كل المراعاة لشعورها وكرامتها، وعدم الدفع بها لأن تضطر للتحول إلى أحلام جديدة تنتزع حقوقها بيدها وبأية وسيلة متاحة أمامها وحتى لو كانت غير شريفة..))(١١) وهي تعليقات تتخلل السرد وتقطعه بعد أن أصبحت الساردة الأولى مستمعة (أي مرويا لها) لقصة أحلام كما لاحظنا..وفي عمل يتطابق مع مرجعه مثل (أحلام... نبيلة) لا يمكن للمحلل العثور على سمات سردية واضحة، فتخطيط البرنامج السردي خاضع لتمثيل الواقع والدفع بالرواية إلى مطابقة وقائعه..كما أن السارد هنا مطابق لما يروي فلا مجال لتوترات أو تعارضات إلا في بعض الأفعال والأحداث التي اكتفت الكاتبة بالتعليق عليها..ورغم أن الكاتبة جعلت من أحلام شخصية مركبة لا سطحية، فإنها اعتمدت على ازدواجيتها الظاهرية وتحول مشاعرها وعواطفها وأفعالها بناء على ذلك. أي أنها لم ترصد دواخلها وأعماقها لتعكس صدى تلك التحولات عليها..

٣ - ٢ - ٢

ولم تهمل الكاتبة الأساليب الممكنة لإنجاز السرد: وصفا وقصا وحوارا، لكنها أتاحت للأفعال وأحداث السرد مكانا واسعا بحيث تلاحقت الأفعال وصار لها زمن أكبر من زمن القص نفسه، فضلا عن زمن الكتابة، لدفع الأحداث إلى نقطتها الميلودرامية المؤثرة..واكتفت من الوصف بما يحيط جلسات القات ومواصلة السرد دون إضفاء خصوصية على مكان الحدث وهو (منطقة حراز) في الريف اليمني، ولم

يظهر الزمن واضحا أو متعينا، كما أن لغة السرد اكتفت بالبساطة المطلوبة من شخصية كأحلام، وبدلا من صنع فضاء لغوي وجماليات تعبيرية كانت اللغة تقوم بدور الإنجاز الحدثي وتوصيل الأفكار دون اعتناء بالمفردة أو الصورة أو الحوار المؤثر واللجوء إلى دلالات شائعة ومعان ومغازي معروفة تنصب على عكس معاناة الشخصية كامرأة في مجتمع يمارس عليها أنواع الاضطهاد والتهميش..

- ٤ -

بمقابل هذه الرواية الواقعية المتمثلة للوقائع ومفردات الحياة، تتقدم رواية نبيلة الزبير المخطوطة (لا.. ليست معقولة) لتعكس صوتا ورؤية حديثتين، ينهلان من إشكالية الشخصية الرئيسية والراوية المشاركة التي نرى من خلالها..

٤ - ١

فالرواية منجزة عبر مونولوج طويل استغرق (٢٢٦) صفحة، على لسان البطلة (سكينة علي عمر). هذا النوع من السرد المعروف بالسرد الذاتي يتيح التعرف على أعماق الساردة المشاركة في الأحداث، ويؤكد جرأتها لانها تنسب الأحداث كلها إلى نفسها دون اختفاء وراء شخصية أخرى..كما ان المطابقة بين شخصية الساردة- البطلة وشخصية الكاتبة وارد أيضا، لكونها شاعرة، ويستطيع القارئ الاستعانة بنتاجها الشعري المنشور باسمها لتصور هذه المطابقة..فالساردة هنا راوية مشاركة، ومتطابقة مع المروي بشكل كامل، وقد أبعدت الكاتبة عملها عن مجال السيرة الذاتية، باعتمادها التخيل عمودا فقريا لروايتها التي تشكل مونولوجا طويلا من الهذيان الذي تطلقه بطلة الرواية في نوبات مرضها وجنونها، مما جعل الكاتبة تختار عنوانا موحيا هو (لا.. ليست معقولة) فالنفي بأداتين (لا) و(ليس) ينصب على معقولية ما سيروى في المتن، فكأنما تهيئنا الكاتبة لهذا الهذيان ليناسب لا معقولية الأشياء من حولها، ويؤكد رأيها فيما يجري حولها، ويلخص وجهة نظر الكاتبة في العلاقات التي تنظم حياة المرأة.(•)

٤ - ٢

وهذا هو أول افتراق نتلمسه للابتعاد شعوريا وعاطفيا عن الواقع المرفوض، ورغم حضوره بقوة في الرواية، فالكاتبة- وعبر السرد الذاتي- تعري هذا الواقع وتعطيه بعدا غرائبيا لإقناعنا بلامعقوليته، لا كوقائع حادثة فعلا بل كمنطق وأنساق تفكير وتعامل، وكل ذلك مقدم من وجهة نظر امرأة شاعرة، مقتلعة من طمأنينة الأسرة والفردوس الزوجي والعمل وما يقدم المجتمع من رشاوي أو هبات واغراء للمرأة كي يزور وعيها ووجودها، ويكيف حياتها بحسب خطابه..ولا شيء في الرواية يمكن التيقن من حدوثه، الواقع نفسه ملتبس رغم ثقله وقسوته وضراوته..تبدأ الرواية بفصل أول من اثنى عشر مشهدا تفصل بينها الأرقام، لكننا نتسلم شكوكا تؤكد لا معقولية الحدث وغرابة الفعل السردي: ((كنت أصحو من شيء، لا أظنه النوم، عينان مغمضتان.. أنا مستيقظة، ممدودة، نعم أنا ممدودة تماما، اسمع كأن مجرفة تسحب أطرافي، قد لا تكون مجرفة ربما يد، أين يدي؟ الحمدلله، هذا رأسي بدأت أتحسس جسدي كله)).(١٢)

الراوية إذا مسلوبة الوعي، لكن عليها في هذه الفوضى وفقدان الذاكرة ووهن العقل والجسد أن تنقل لنا، عبر الفصول الثلاثة ومشاهدها الستة والثلاثين ما حصل لها، بعد أن تسقط أرضا فاقدة الوعي في أرض مهجورة سنكتشف في فصل الرواية الأخير أنها أرادت بيعها بعد أن قررت الطلاق من زوجها الذي وعدها بالتعامل معها كشاعرة وإنسانة وإذا به يريدها امرأة عادية كما في تصوره عن المرأة..لا يحتمل وجودها الإنساني واهتماماتها وكتابتها للشعر، تماما كما كان موقف الأب من قبل وكأنه صورة أخرى له..

٤ - ٣

امرأة نبيلة الزبير لا تتفوق على امرأة عزيزة عبدالله بهذا الوعي المضاف ولا العمل أو الجرأة على اتخاذ القرار ومجابهة الأسرة ولكنها تتجه إلى الداخل متأملة ذاتها، ومفلسفة كل شيء حولها، حتى بحضور الأب والأخ والأخت والجارة والصديقة والبنت والزوج فإن سكينة (البطلة/ الراوية) لا تكف عن الإعلان عما في داخلها من لوعة لأنها صدمت بكل شيء، ولم يبق لها سوى ابنتها (رؤى) التي تلتمع كالضوء الباهر وسط ظلام غيبوبتها وهذياناتها..وعلى القارئ أن يفرز الحقائق المتشظية وسط تلك الفوضى، ويقرأ الحدوس كاحتمالات لا كأشياء يقينية، كقول سكينة (مرت ساعات.. ربما سنوات.. ساعة رأسي خوى.. الخواء بطن.. أحاول أن أفكر، لا أجد رأسا).(١٣)

فالزمن هنا غير متعين، وعلى القارئ أن يدمج أفق قرائته بسياق السرد الذي ألغى الزمن.. وهذه الإشكالية في عدم تحديد الزمن وغياب الوعي تستكمل انغلاقها بغياب المكان نفسه، سواء أكان خارجيا (المدينة صنعاء وضواحيها) أم داخليا (الغرفة والأمكنة الصغيرة التي اتخذتها سكينة مقرا لها وأطلقت عليها تسميات طريفة)، ويتضح هذا اللبس المقصود ضمن المونولوج الهذياني حتى في علاقة الراوية بالأشياء، كبيتها القديم ومفتاح الباب وكتبها وسريرها وثيابها، وعلاقتها بالنبتة التي أطلقت عليها اسما، وراحت تلقي عليها تداعياتها وافكارها، وكذلك الزاوية التي اعتكفت فيها..وإذا عرفنا أن نبيلة شاعرة في المقام الأول ولها تجارب شعرية كثيرة، فهمنا سر هذه اللغة المتعالية التي يرتفع فضاء مجازها عن أرض الرواية وأمكنتها، فكثيرا ما كانت الراوية- البطلة (وهي شاعرة أيضا) تعلق وتحاور أو تفكر بلغة شعرية لا تمنح السرد ملموسية حدثية، بل تراكم الفوضى التي يخلفها مونولوج الهذيان المرضي كقولها: ((يا لهذه المدينة.. كيف يمشي الإنسان وسط دمه؟ لكن طريقا تنبض.. الطريق التي مازالت في خطواتنا.. هربت بها.. أصخت الخطى.. احتدم الإيقاع السريع لمشيتي)).(١٤)

وليس هذا المجتزأ إلا جملة سردية طويلة تمثل تداعيا للبطلة الساردة وهي تستذكر مكانا كانت قد ألفته قبل مرضها، وهو نموذج لاشتغال اللغة في هذا النص، فإذا كان القارئ ينتظر توصيلا للأفكار أو تجسيدا للأحداث ونموا لها أو وصفا متعينا أو حوارا معقولا فإنه سينخذل إذ يتسلم فضاءات يصنعها المجاز والرؤية الشعرية رغم أنها تناسب شخصية البطلة وجو الكابوس الذي تعيشه.. وقد اتضح ذلك في التعليقات المميزة بخط مغاير وهي جمل تقولها سكينة مع نفسها دون أن يسمعها أحد وتستكمل بها مشاعرها ومواقفها.

لكن الفضاء الشعري في الرواية لم يحجب عنا كسرا وبقعا من حياة البطلة وعلاقتها بالآخر لا سيما والدها الذي تمر من خلاله بأخطر القضايا التي تواجه المرأة، وأولها نضوجها الجسدي الذي استدعى لبسها الحجاب، وقرارها بالتمرد على ذلك القرار الأسري، وتعرضها للعنف من أخيها، ومواجهة الأب المحاط من أفراد الأسرة الآخرين بقدسية كبيرة، وذلك يتكرر بقرار آخر أكثر جرأة وهو كتابة الشعر الذي تعده الأسرة محرما على البنت فيكون رد سكينة (كتابة الشعر أصبحت محور حياتي ولن أتنازل عنها يا أبي).(١٥).. وسيكون (الشعر) سببا آخر في افتراقها عن (أحمد) الذي تهدد أمنه في ختام الرواية وانهار مبتعدا..

٤ - ٤

هكذا تتشكل شخصية سكينة من مجموعة تحديات لم تكن على لائحة بطلات الروايات الواقعية، ذلك أن الوعي المتزايد للمرأة يبرز مشكلات أخرى أكثر تعقيدا رغم وجود العامل المشترك المنوه عنه سابقا.

١ - ٤ - ٤

إن الأب في رواية نبيلة الزبير يقرب شأن الأب والأزواج في رواية عزيزة عبدالله، لكن اغترابه ذلك لا يزيد في وقعه عن اغترابه الروحي عن ابنته التي تحس أنه بعيد عنها حتى وهو داخل المنزل. أما البنت فهي ليست صورة مستنسخة عن (أحلام) كما في رواية عزيزة عبدالله، بل هي كيان منفصل تتعمق من خلالها وجهة نظر الساردة- الأم..ونعود هنا إلى إهداء الرواية كعتبة قراءة مهمة في السرد الحديث، فنجد نبيلة الزبير تهدي الرواية لابنتها (نخلة أو كرمة مستأنسة) فهي ترى فيها تلك الروح المتطاولة والممتدة إلى أعلى حيث الفضاء والانسانية بأجلى صور عطائها (النخلة والكرمة) وذلك يعكس ثقة بالآتي من الأيام التي لا تخيف الكاتبة كما أخافت رواية أحداث (أحلام.. نبيلة) وجعلتها تخشى على نبيلة الصغيرة من تكرار دورة العذاب والجور التي مرت بها أحلام.

٢ - ٤ - ٤

أما العلاقة بالرجل الزوج والحبيب فهي تنطوي على ندية واختيار تصبح معهما المرأة فاعلة مسهمة في الأحداث والمصائر لا منفعلة بها فحسب، فهي إذ تجد في (أحمد) أمنا وملاذا وتختاره لحياتهما المشتركة لا تتردد في الانفصال عنه آخر الرواية عندما تحس أنه قد فقد أمنه.. فتنصحه أن يبحث عن سكينته فهي لم تعد محصنة أحدا!

لقد ارتدت إلى ذاتها بثقة واضحة رغم افتقار مونولوجها الهذياني للترابط السببي أو توالي الأحداث انصياعا لمنطقها الداخلي الخاص وترتيب أحداث السرد وأفعاله على هذا الأساس.

وهذه الثقة تتضح أيضا في تمرد سكينة على مسؤوليها في العمل ورفضها التزوير والغش والرشوة ومواجهتها لأوامر المسؤولين بالرفض، كما حصل قبل ذلك في مواجهتها مع عمادة الكلية أثناء دراستها ومواجهتها لأبيها وأخيها وجيرانها وزوجها..ولكن المرأة ليست نمطا ثوريا متمردا على الدوام، فها هي (تقية) نموذج للخذلان والوقوع في فخاخ الرجل المنحرف، بل هي تحاول إغواء سواها من النساء. وهذا يحيل إلى نموذج (أمة الملك) لدى عزيزة عبدالله فهي لا تزال تعتبر بعض بنات جنسها سببا في الإثم والذنب أو جزءا منه على الأقل.

إن رواية نبيلة الزبير تقدم، عبر وجهة نظر الساردة المشاركة في الأحداث والمتمركزة في القلب منها، نموذجا لوعي حاد، يرفض الواقع باستيعاب آلياته وطرائق عنفه واضطهاده، ويصنع خلاص المرأة لا باستجداء حقوقها أو العطف عليها بل باختيار مصيرها..وتلك هي الرؤية الجديدة المعبر عنها بهذا الصوت الروائي الذي يحفظ للفن شروطه ومتطلباته بينما يعكف على تسرب مضامين التمرد والاستقلال ورفض القهر أيا كان مصدره.

- ٥ -

لقد كانت انتقالة الرواية النسوية كما لاحظنا من قراءة العملين قد تمت على أكثر من مستوى، فالرؤية هنا متغيرة من الالتصاق بالواقع ومجاراته لنقله ولو منتقدا ومعابا في عمل عزيزة عبدالله إلى الحفر في طيات الذات الأنثوية وكشف الاكراهات التي تعانيها وضغط الخارج بشتى تعيناته وأشكاله..وقد استلزم هذا التبدل الرؤيوي تبدلا أسلوبيا، فلم تعد الرواية تجهد في إثبات واقعيتها باصطناع لغة حكي وشخصيات وأحداث ومواقف وفضاءات تشير إلى الواقع ومفرداته وتسلسلها المنطقي المعتاد، بل تبعثر ذلك كله في فوضى المونولوج أو التداعي الحر..وهذا ما جعل رواية نبيلة الزبير ذات بعد حداثي أسلوبيا وتمدد في ثناياها الشعر كأسلوب مجاور يتسلل أحيانا إلى المتن ويلونه بأطيافه..ولاشك أن المؤشر الثقافي المكون للكاتبة سيكون له أثر كبير في إنجاز سرد حديث بمواصفات متقدمة واستثمار لإمكانات الرواية كملحمة بشرية تتسع لما لا يمكن تفصيله في أنواع أدبية شقيقة لها..وهذا هو مقترحنا لإغناء التجربة الروائية النسوية في اليمن وتجاوز طابعها الرجولي أو احتكار كتابتها..

الهـــوامش

(١) تنقل آمنة يوسف في كتابها (تقنيات السرد في النظرية والتطبيق) اللاذقية، ١٩٩٧ بيلوغرافيا عن الدكتور شكري الماضي وتضيف عليه روايتين أخريين ص١٤٣- ١٤٤، وقد أضفنا بدورنا ما اطلعنا عليه من روايات إلى العدد المذكور.

(٢) د. عبدالعزيز المقالح: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن، بيروت ١٩٩٩م ص١١ وص٧٩.

(٣) ايانث ماكلانمان: نساء عمران، ضمن كتاب (صورة المرأة اليمنية في الدراسات الغربية) ترجمة أحمد جرادات، تحرير ومراجعة لوسين تامينان، المعهد الأمريكي للدراسات اليمنية صنعاء ١٩٩٧م، ص١٠٦ وما بعدها.

(٤) هما: متواليات الكثبة الرائعة، ثمة بحر يعاودني.

(٥) أحلام.. نبيلة: القاهرة ١٩٩٧م- أركنها الفقية: القاهرة ١٩٩٨م- طيف ولاية صنعاء، دون تاريخ.

(٦) هذا الاقتراح تقدمه قراءة عبدالكافي الرحبي في مقالته: (أحلام... ونبيلة) العتبة وجدل التحول، مجلة الحكمة، العدد ٢٠٨، صنعاء، أكتوبر ديسمبر ١٩٩٧م ص١١.

(٧) عبدالكافي الرحبي، ص١٧.

(٨) عبدالكافي الرحبي: ص١٥.

(٩) مقدمة طارق فودة لرواية (أحلام.. نبيلة) ص١٢.

(١٠) تقديم الدكتور المقالح للرواية: ص٩، وقد أعاد نشرها في كتابه (دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن) المشار إليه في الهامش (٢): ص٢٧٧.

(١١) (أحلام ... نبيلة) ص١٨٩- ١٩٠.

(١٢) (أحلام... نبيلة) ص١٨٩- ١٩٠.

(١٣) نبيلة الزبير (لا.. ليست معقولة) رواية مخطوطة، ص٣٦.

(١٤) المصدر نفسه ص٢٢٠.

(١٥) (لا.. ليست معقولة)، رواية مخطوطة ص٢٢٠..

• بعد إنجاز دراستي علمت من الكاتبة أنها غيرت عنوان روايتها إلى عنوان جديد هو (إنه جسدي) ولم أستطع تغيير قراءتي للعنوان الأول لأنني كنت قد انتهيت من دراستي.

هيفاء زنكنة : أبعد مما نرى

أرق امرأة يكشف آلية كاملة للعذاب

حسام الدين محمد ★

شخصيات «أبعد مما نرى» تحكي فلا يسمعها أحد ولا يجيب عليها أحد وهي ترى ما لا يراه الآخرون. تقيم كما لو كانت في مكان مؤقت يؤهلها للانتقال الى مكان آخر دائم. هو المغارة في قصة «المغارة» وهو اليوتوبيا الدينية في قصة «أمين». وهو مكان غامض تحفره المرأة المتسولة «في العتمة» في قصة «المثوى»، أو هو الزمن الآفل او الصورة الضائعة image في «عناق» أو هو الوهم في «البطة»... الخ.

نشهد لدى بعض هذه الشخصيات احساسا بالانقطاع عن المجتمع فهي شخصيات هامشية منفية عن مجتمعها ومستدخلة في ذاتها، تقف دائما على طرف وهامش يجعلها تحاول تغيير هذا العالم بعالم آخر (قصة «أمين»)، أو الانزواء عن هذا العالم باتجاه عالم آخر (قصة «المغارة»).

لا يمكننا اللجوء ميكانيكيا لوصف هذه الشخصيات بالسلبية، فانصرافية أو عصابية هذه الشخصيات ليست بالضرورة ذات دلالات سلبية، فسلبيتها أحيانا هي عكس للاانسانية المجتمع، وبعضها يرى السلبية في المجتمع نفسه، أو في ما تؤدى اليه أو أدت بها أسبابه الى انعزال وتقوقع.

أغلب هذه الشخصيات يتجنب المجتمع النظر إليها ويحاول اعتبارها غير موجودة بشكل يجعلها تتنافر مع المجتمع وتتناقض معه جذريا، أو تقوم هي نفسها بتجنب المجتمع والانصراف عنه، أو وضع نفسها على هوامشه وفي مغيباته. في قصة «حاجز» نجد حركتين متنافرتين بشكل جذري بين راوية القصة وبين موضوعها الذي هو عن شخص كل ما فيه يتعارض مع حركة الزمان والمكان حوله، فالمرأة في طريقها إلى العمل أما هو فلا نعرف إلى أين يذهب، وفي حركة ذات دلالة كبيرة ينزل هذا الشخص الدرج بطريقة معكوسة. إنه ذاهب بالاتجاه نفسه ولكن بطريقة عكسية، وبينما يركض الجميع للحاق بالقطار لا يستطيع هو إلا أن يسير ببطء شديد معاكس في شدته لروح المكان التي ليست مصادفة انها محطة قطار. وفيما يحافظ الجميع في هذا المكان على صمتهم فإن هذا الشخص يكرر في القصة القصيرة- مرتين- جملة: «إنه أسوأ يوم في حياتي». هذا الشخص بالنسبة لبطلة القصة مجرد «حاجز» يجب تجاوزه، وفي سبيل ذلك تقوم البطلة بـ«تقليص كتلة وجودها» لكي تتجاوز هذا الحاجز وتمر به دون أن تلمسه ولكي تنضم الى الحشد النازل ومعهم «ترى القطار الآتي».

وهكذا تتعارض منظومتا أشياء ودلالات بين عالمين فيغدو البطء بمواجهة السرعة والتذمر من سوء الحياة بمواجهة الصمت والاستسلام لسيرورتها، ويغدو ارتكاز الرجل على الداربزين واعتماده العاجز عليه متنافرا مع طلاقة الفتاة، الهابطة باتجاه القطار، وحيويتها.

وإذا كانت القصة في «الحاجز» تتحدث عن فتاة ومشاعرها تجاه الرجل العاجز المارة هي به فإن العجز يتحول إلى نوع من الرغبة في التحرك يوقدها منظر فتاة وشاب يتغازلان في القطار عند المرأة الكهلة التي تدور عنها قصة «عناق»، وهكذا فإن الرجل العاجز المفوت في «الحاجز» يتحول إلى امرأة كهلة ولكن جذوة الحياة لديها تريد الخروج من الداخل على شكل اندفاع جنسي، فهي تقرأ اعلانا في القطار يقول «تجنبي أعراض سن اليأس، تناول حبوب premancea فتقوم بكتابة الاسم في مذكرتها، كما انها عندما تسمع تزايد سرعة أنفاس الشابين تتسارع سرعة أنفاسها هي أيضا وتتصاعد الحرارة في جسدها».

غير أن المرأة العجوز عندما تخرج من القطار و«تبتسم بوجه سائح ابتسم بوجهها» ثم «يكاد لشدة الازدحام ان يلتصق بها» فإنها «تلملم جسدها ليأخذ شكل الزاوية» وهي حركة تذكرنا بحركة الفتاة التي قامت في قصة «الحاجز» بـ«تقليص كتلة وجودها» لكي تتجاوز الرجل الذي يعوق طريقها إلى القطار. حركة (الكهلة) تتم وهي خارجة من (القطار) فيما تحصل حركة (الصبية) وهي متجهة إلى (القطار)، وفيما تحاول الكهلة لمة جسدها للابتعاد عن الحشد فإن الصبية تلملم جسدها لتتجاوز الرجل البطيء العاجز لتقترب من الحشد وتنضم إليه. الكهلة تخرج من جسدها للانضمام إلى الشابين اللذين رفعا نسغ الحياة فيها فيما الصبية تدخل في جسدها (تنكمش على حد تعبير الكاتبة) لتبتعد عن الرجل ولتنضم إلى الحشد.

هناك إذن. ضمن هذه التفارقات بين المرأتين، شبه يتجسد برغبة بـ(الانضمام) إلى حالة انسانية معينة و(الابتعاد) عن حالة أخرى هي، في حالة الكهلة، رغبة الانضمام إلى حالة العشق التي يعيشها الشابان، والابتعاد عن الازدحام الذي يمثله السياح اليابانيون، وفي حالة الصبية رغبة الانضمام إلى الحشد المتجه الى القطار والابتعاد عن الرجل القميء الشكل وشبه المشلول.

هناك إذن رغبة تجمع بين المرأتين هي رغبة حيوية، يمثلها الدافع العاطفي أو الجنسي عند الكهلة، ويقابلها عند الصبية الابتعاد عن الرجل بما يمثله من بطء وعجز وموت، لكن هذه الرغبة عند الكهلة تترادف مع حالة انكماش من الجموع، وما تمثله من استلاب (بما تجسده دلالات السياحة والكاميرات) ومن الخوف من فقدان الذات ضمن حشد قطيعي منساق إلى مصيره دون تفكر أو تدبر، فيما تتبدى الرغبة الحيوية عند الصبية بالاندماج في الحشد الذاهب مع القطار (وما يمثله من حركية وسرعة وتطابق مع حركة الزمن) وليس المتأخر عنه.

في أغلب القصص هناك نقد للجموع والحشود المنساقة والذاهلة عما يحصل لحياتها ولحيوات الآخرين. نقد لازدراء آلام البشر الذي يؤدي إلى «تقليص كتلة وجود» الإنسان واهتمامه بذاته بغض النظر عن الآخر، سواء كان هذا الآخر العراق الذي تكون الحرب ضده مناسبة لرفع العلم والحماس الوطني في قصة «انصراف»، أو «الفقراء الذين يزدادون فقراء والأطفال الذين يقتلون والشباب الذين لا يجدون ما يشغلهم غير المخدرات... الخ» في قصة «أمين».

تتعدد مناظير الرؤية الى هذه الموضوعة المركزية في المجموعة، ولكنها في أغلب الأحيان صادرة عن عين لشخصيات تنظر من هامش المجتمع أو الحياة، وهذا يكسب هذه النظرة نزعة عصابية أحيانا، كما في حالة المرأة المتدينة في «أمين» ولكنها دائما تقدم لمسة شديدة الحزن والكآبة تجعل الشخصية أحيانا تنوء تحت وطأة حزن لا تحتمله الشخصية التي تمثلها كما في شخصية كارول في قصة «انصراف» فهي تتصرف وتعبر بطريقة امرأة أكبر بكثير من عمرها، كأن تقول: «تحس انها ضيعت حياتها كلها وهي تصغي للآخرين»، وتتساءل عن

★ ناقد من سوريا يقيم في لندن.

ناشر: «كم سنة حكمت؟ عشر سنوات! عشرين! أتذكر وجهها المصدوم ودموعها يوم استقالت»، فايراد هذه السنوات بهذه الطريقة يعطي للقارئ انطباعا بكبر عمر المتسائل، وكذلك جلوسها على سلم المدرسة نتيجة إحساسها بانهاك شديد وازدياد دقات قلبها وخراب ذاكرتها، كل هذه معطيات تنطبق على شخص كبير في العمر أكثر من فتاة شابة مثل كارول، ولعل هذه احدى مشكلات هذه القصة بالذات ضمن مجموعة زنكنة، بحيث نحس بنوع من النزعة الارادوية كأنها تملي على الشخصية آراء الكاتبة أو أفكارها.

تتقلص هذه الفجوة في قصة مثل «خطوط متوازية» التي تقدم حكاية تسرد بضمير الغائب وتقدم استدخالا ذاتيا في روح امرأة تصف ليلتها السابقة التي لم تنم فيها جيدا، ومن هذه النقطة البسيطة يحصل نوع من التداعي الذي تغدو فيه الليلة نوعا من الكولاج الذي تتقاطع فيه أسباب عدم نوم المرأة، الارادي أولا، نتيجة انتظارها عودة ابنتها، واللاارادي ثانيا، نتيجة الأم الفاصل، ثم سرد لما سمعته عرضا من قيام قطع البحرية الأمريكية وقاذفات بي٥٢ باطلاق ٢٧ صاروخا على العراق.

تنتقل بطلة القصة من مشاهدتها لمشاهد القصف إلى مجموعة من الحركات الشبيهة بحركات المسرنم، ولنستعن بسرد زنكنة: «اقتربت من الشاشة، أصبحت لصقها تقريبا، لتقرأ الجداول، لا شعوريا مدت يدها ومست سطح الجهاز الذي تراكمت عليه كمية من الغبار. غريب! لقد نظفت الأثاث منذ يومين، رسمت خطا عرضيا، حركت به دقائق الغبار، انتبهت الى أن أوراق النبتة المجاورة للتليفزيون متربة أيضا. رسمت خطا على أكبر ورقة، مثل الأطفال كتبت على أكبر ورقة الحروف الأولى من اسمها. مدت يدها وجست التربة، يابسة، انها بحاجة إلى سقي وغذاء»، بعد هذا تقول البطلة مباشرة: «سبع سنوات من الحصار. «ليس هناك بديل أمام كلينتون» ». فرغم الدائرة الواسعة التي اندفعت فيها البطلة فيما يشبه الرغبة الارادية بنسيان الحدث وتشتيت معانيه المؤلمة فإن تذكر حاجة النبات للسقي والغذاء يدفعها مباشرة إلى تذكر العراق الذي بدا لها نبتة ممنوع عليها الماء والغذاء، ولتستدعي من ثم الموقف المؤلم والتبرير الاعلامي الجاهز: ليس هناك بديل أمام كلينتون.. سوى ضرب العراق مجددا! .

في ما يشبه النواس نشهد خلال هذه القصة محاولات البطلة تشتيت الموقف النفسي الذي يوشك أن يصيبها ومعاودة المشهد المؤلم لها. لكن تشتيت الموقف يحمل في داخله بذرة مقاومة وتذكير أيضا. أليست رغبة البطلة بتغذية النبات نوعا من المقاومة الإنسانية البسيطة للخراب البشري؟ هذه المحاولات لا تنفصل عن العودة المستمرة للمشهد فالسرد ينتقل مباشرة من الإخبار عن تعليمات استخدام هورمون النبات إلى نوع من التذمر من النظام الذي يقوم عليه البلد الذي تعيش فيه: تعليمات لكل شيء»، وهكذا تتكرر جملة «خمس قطرات بلا زيادة ولا نقصان» ولكنها تنتهي بكلمة تهديد: «وإلا»، ثم بعودة للمشهد: صوت وزير الدفاع البريطاني مايكل بورتيللو مهددا بمزيد من الضربات.

هكذا وبنقلة بسيطة تكشف الكاتبة هذا الترابط الهائل بين أشد الأشياء بساطة، بدءا من التعليمات الموضوعة على علبة دواء النبات، وصولا إلى السياسة الخارجية لبريطانيا، وخلال ذلك لا تستسلم الكاتبة لأي نوع من الوطنية الفجة أو الاستقطابية الثانوية التي تقسم العالم الى أسود وأبيض، ولكنها، بأسلوب بسيط يشرح الشاعر البسيطة لامرأة تستيقظ منهكة من ليلة قليلة النوم تقوم بفضح آلية كاملة للعذاب!

عنصر البساطة والإيجاز هذا يعاود ظهوره في احدى أجمل قصص المجموعة وهي قصة «البطة».

تحكي هذه القصة عن انفصال بين زوجين عراقيين يعيشان في بريطانيا. سبب هذا الانفصال يبدو مضحكا: ظهور بطة على شاشة التليفزيون! لكن هذا الظهور، كما يرد على لسان الزوج عدنان: «لعلها البطة، وضحك بصوت عال البطة التي قصمت ظهر البعير».

ظهور هذه البطة نقطة مركزية في حياة الزوجة سعاد. والبط، هو بالمناسبة، حسب علاقة سعاد بالأشياء، نوعان: بط لندن، وبط شط الوشاش، المنطقة التي كانت تعيش فيها في العراق، ولكن سعاد ما كانت لتهتم بالبط أيا كان نوعه إلى أن رأت صورة البطة المغطاة بالنفط الخام على شاشة التليفزيون البريطاني.

صورة البطة مناسبة لتفجير ما كانت سعاد تخفيه خلف جدار أو تضعه تحت سجادة كرهها لمنطقتها وبلادها التي جاءت منها. كانت مناسبة لتفجير هذا الكرم المتراكم بطريقة حاسمة وقاطعة، سعاد بعد صورة البطة المغطاة بالنفط حسمت موقعها تماما وفصلت نفسها بطريقة اعجازية عن كل ما يمت إلى العراق بصلة، وكان على علاقتها بزوجها العراقي أن تنتهي بالتالي حتى تصبح نظيفة من نفط الوطن ووسخه ورائحته. صحيح أن ذلك غير حياتها لتصبح أقرب إلى الطريقة التي كان يحياها زوجها، من فاعلية سياسية ذات علاقة بالعراق، ولكن فاعلية سعاد فاعلية «نظيفة»، وخارجية وتهتم أساسا بأفكار «نظيفة»، ومعقمة وغربية بامتياز، مثل: تلوث البيئة، وحقوق الإنسان في... العراق!

في هذه القصة الرائعة تضع زنكنة يدها على ظواهر معقدة نفسية وثقافية واجتماعية. هناك لمس لقضية الآليات النفسية المعقدة التي يمر بها المواطن الشاعر بالاغتراب والاستلاب، والمهاجر المهروس في مسننات مجتمع جديد يضغط عليه بكل ثقله الإعلامي والثقافي، كما أن الكاتبة تلمس المفترقات الشعورية التي تترتب على هذه الأحاسيس الاجتماعية والثقافية وكيف تؤثر في العلاقات الحميمة وتفصمها أو تغيرها.

تغير سعاد لا يقدم تماما كعنصر سالب، كما أن عدم تغير عدنان القريب من الجمود لا يقدم كعنصر موجب، هناك، فحسب، استشفاف إبداعي ممتاز للعناصر الصغيرة التي تهدم، وتكشف في الآن نفسه، بنى شعورية، واجتماعية كاملة.

تستخدم الكاتبة لقصصها عناوين تعتمد صفات وأسماء تحمل دلالات سلبية، منها فكرة الإستدخال للداخل والشرنقة والعزلة، أو إيقاف صيرورة ما «حاجز»، أو عدم إمكانية التقاء «خطوط متوازية»، وتتردد الأحاسيس السلبية في بعض القصص مثل الإحساس بالموت في قصة «انصراف» حيث يأخذ هذا الإحساس شكل التداعي أو المعادل الموضوعي فكارول تتذكر الموت عند رؤية تساقط الأوراق وعند تذكر اليوميات («تساقط الأوراق يجعلها تفكر بالموت، هل ستذوق أجسادنا قسوة الأقدام عندما يغطيها اللحاف الترابي») وهناك أيضا الإحساس بلا جدوى الآخرين وعدم اهتمامهم (تحس أنها ضيعت حياتها وهي تصغي للآخرين، ومن يصغي اليها الآن؟ لا أحد، غير نفسها).

سلبية الشخصيات تتمثل مثلا بالامتناع عن الحوار، أو كره الذات والتقزز منها (تشبيه كارول نفسها بالكلبة) هذه السلبية هي نوع من مقاومة تجعل الشخصيات عصبية أو عصابية أو انصرافية في التعامل مع الخارج، وللتعبير عن هذه الحالات تستخدم الكاتبة أساليب عديدة منها أسلوب التداعي الذي ذكرناه وأسلوب التقطيع السينمائي كما في قصة «أمين» حيث يتقطع الصوت ثم تظهر مشاهد أشبه باللقطات السينمائية فتترافق مثلا صيحة الداعية: «الطفل جيمي من قتله؟» مع مشهد لفطائر البصل والخضراوات المسلوقة. وتنتقل الحالة الأدبية أحيانا إلى حالة قريبة من السينما الفانتازية حيث نشهد راوي القصة الذي يسجل هذه اللقطات يقول مثلا: «تسقط الكلمات على الأرض بين ساقيه»، فكأن راوي القصة (أو راويتها) يشترك مع الجو الفانتازي الغارقة فيه القصة ويطفق هو أيضا بالتخيل القريب من حالة الذهول والسكر.

بل أن الراوية تتحد أسلوبيا مع الشخصية كما في هذه القصة التي ذكرناها حيث تنتهي القصة بجملة للداعية مأخوذة من العهد القديم، وبما يشبه النداء أو الاستغاثة: أيها الطيبون هل تسمعونني؟ فيتوحد القارئ مع المستمع للداعية في السوق الذي هو الحياة نفسها والذي هو مجرى القراءة الذي نمشي فيه أيضا.

أنطـــون ســـــعادة

جدوى الأدب وأسرار الابداع

حسين جمعة *

أنطون سعادة علم رائد من أعلام الحركة الفكرية العربية في النصف الأول من هذا القرن، وهو من أوائل المفكرين العمليين الذين سعوا إلى ربط المعرفة العلمية والفنية بالممارسة العملية، فقد كان صاحب مشروع حضاري شمولي أراد له أن يكون قاعدة متينة يقيم عليها تصورات واضحة لاشكاليات الواقع العربي، محاولا ايجاد الحلول الملموسة والملائمة لهذه الاشكاليات، أو وضع فرضيات مناسبة للقضايا الملحة التي أرقت المجتمع العربي آنذاك.

أنهمك سعادة في اعداد مشروعه الحضاري، واجتهد في شتى الموضوعات، التي كانت موضع نظره وتفكيره العملي، بعد أن أرقه ما أصاب قومه من بلايا وويلات نتيجة الغزو الامبريالي الغربي لأمته واستعمارها: فحاول أن يقترب من مصدر هذه البلايا والمصائب، ويضع يده على من جلبها وعلى كيفية التخلص منها ومن آثارها السلبية. وقد تطلب ذلك منه تنسيق آرائه وتنظيم أفكاره وعرضها بما توافر لديه من معلومات وحقائق بدون تعقيد وإخراجها في شكل منظومة فكرية متكاملة، وفي نسق منطقي معقول ومقبول. وفي هذا يقول يوسف اسعد داغر: «سعادة مفكر لبناني بعيد الغور في ثقافته، كاتب لجتماعي درس نشوء الأمم، ووضع فيه أبحاثا جديدة تتصف بالأصالة والجدة، ألسني أحسن مع العربية والانجليزية والاسبانية والبرتغالية والألمانية والفرنسية، وهو مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي، وزعيمه ومشترعه، وواضع رسالته القومية».

كانت رسالته القومية تستدعي منه أن يضع عددا من التصورات للنهوض بأمته وشعبه، ولم تكن الدراسات النقدية الأدبية والجمالية من ضمن هذه الأولويات، لكن سعادة حاول أن يلج هذا الباب ويدلي بدلوه فيه لادراكه بمدى أهمية رسالة الأدب والفن وجدواهما في الحياة المجتمعية، وتغيير المجتمع، ودلالتهما في التوجيه التعليمي/ التربوي في سبيل مثال محدد للخروج على سائد الاعراف والطبائع والعادات التي لا تتماشى وملابسات الحياة الجديدة ومستجدات العيش، إضافة الى احساسه بأن ثمة تخبطا وتخليطا في مفهوم الأدب، وأن هناك: «حاجة الى بحث في الأدب ومهمته وفي الأدب الذي تحتاج إليه سورية وخصائصه». ومن هنا حاول اذكاء روح البحث في موضوعة مهمة، مازالت تشغل العقول والأفكار حتى الآن، ألا وهي علاقة الشاعر (الفنان) بواقعه، وكيفية تعامله وإياه ونقله لمشاعره وأفكاره، فسار بعزيمة خلاقة وقريحة وقادة، رغم شواغله الكثيرة، على طريق بلورة رؤية محددة لمفهوم الأدب وجدواه، ونشر آرائه ومبادئه والدفاع عنها بقوة في هذا الحقل الذي يعتبر ثانويا بالنسبة لاهتماماته، مما يؤكد ما ذهب إليه مجيد خدوري الذي يرى أن: (سعادة على خلاف معاصريه أظهر إخلاصا كاملا لمهمته، فصرف كل وقته وطاقته في نشر مبادئه، دون أن يكترث لأي كسب، أو امتياز شخصي، وتصور نفسه كالأنبياء الأولين، صاحب رسالة، ألقى على عاتقه نشرها مهما كان الثمن، ولم تشهد سورية في تاريخها المعاصر قائدا تجلى بهذا القدر من الايمان والحماسة وقوة الشخصية وسحرها».

حاول سعادة أن يستسنح الفرص من حين لآخر ليوفق ما بين شواغله الكثيرة وبين الكتابة في موضوع لم تكن فيه المنظومة النقدية السائدة قد ارتقت إلى مستوى نظرية عامة في الأدب ترتكز إلى منظومة جمالية متكاملة، مما لم يتح له الوقت الكافي للنظر في الاشكاليات المطروحة من جميع جوانبها، والاستغراق في دراستها واستقصاء أبعادها المتشعبة ووظائفها المتعددة، كما أن التزام سعادة بالكتابة في صحيفة محددة، استغرق منه فترات طويلة ومتباعدة أعاقت التوسع في الموضوع قيد الدراسة وفوتت عليه التعمق فيه، والنظر في التفاصيل الصغيرة والدقائق المتناثرة التي تخدم بناء رؤية شمولية، وتجلو كثيرا من غوامض الظاهرة المطروحة.

كل هذا لم يمنع سعادة من تناول موضوع الأدب، وطرح موضوعته للفحص والدراسة. ولعل أهم ما فجر حماسه، ودفعه إلى تناول بعض الظواهر الأدبية وكتابة عدد من النصوص القصصية، هو إحساسه كما يقول: «بالنقص الفكري الكبير الذي مثله بعض كتابات شعراء عصره، وضرورة الحاجة إلى درس يتناول موضوع الأدب في أساسه، ويجلو الغوامض التي أشوت فيها سهام الرماة، وضاعت مجهودات الكتاب». أي أنه يدعو إلى أدب هادف ملتزم يتلازم ومستجدات العيش وظروف الحياة المتغيرة.

ويستطرد قائلا: « وكم كنت أتألم من تفاهة الأدب السائد في سورية، وأشعر أن فوضى الأدب وبلبلة الأدباء تحملان نصيبا غير قليل من مسؤولية التزعزع النفسي، والاضطراب الفكري والتفسخ الروحي المنتشرة في أمتي». ويشير بعد ذلك إلى «فقر الأدب السوري وشقاء حاله وفداحة ضرره، ولتوجيههم (أي الكتاب) نحو مطالب الحياة الكبرى وخطط النفس السورية في سياق التاريخ»، ويرى أن: «الأديب والشاعر والمثل هم أبناء بيئاتهم ويتأثرون بها تأثرا كبيرا، ويتأثرون كثيرا بالحالة الراهنة الاجتماعية/ الاقتصادية/ الروحية»، ويضيف قائلا أن: «الشاعر في عرفي هو الذي يعنى بابراز اسمى وأجمل ما في كل حيز من فكر أو شعور أو مادة».

ولعل سعادة من هذا المنطلق أو هذه المقاربة ينظر إلى أعمال جبران خليل جبران الذي تمكن حسب رأي المؤلف: «من ايجاد أدب جديد وانشاء مدرسة أعطت نتائج غنية بالجمال النفسي وأثرت على البيئة التي خرج منها وامتد تأثيره الى جميع الأمم التي يحيط بها نطاق اللغة العربية... وتمكن من أن يهز قلوب مواطنيه بألفاظ موسيقية ومعان أشربتها النفوس». وهذا لا يتسق والنتيجة التي توصل إليها في مقالته «أدب الكتب وأدب الحياة»، التي تقول إن: «أصول الأدب يجب أن تكون في الحياة لتتمكن من عطاء ثمار تغذي الأحياء». والموقف الأخير يكرره سعادة في أكثر من موقع إلا أننا لا نعثر على تفصيل لكيفية فهمه للعلاقة القائمة ما بين الأدب والحياة. فالفن في علاقته الجدلية بالانسان- يظهر بشكل متكامل في تنوع وظائفه وتعدد مهامه كأداة لمعرفة الحياة وادراك تجلياتها، وكأداة لمعرفة

★ أكاديمي من الأردن.

الذات ووسيلة للاشتباك الجمالي مع الآخر، ومصدر للذة والمرح، وكذلك كعامل مهم من عوامل التأثر الروحي/ العملي على الراهن بغية إعادة تشكيله واكتماله، ولا تقتصر وظائف الفن على اشباع الغرائز بألفاظ موسيقية ومعان أشربتها النفوس.

وهذا الحكم يتناقض وما أشار إليه سعادة في مقالته المذكورة أعلاه بأن: «نقص الحياة والأساس الحياتي في أدبنا لأمر رائع ونتيجة مؤسفة جدا لأنها تضرب بيننا وبين المثل العليا حجابا كثيفا، ولا تمدنا إلا بما ابتذل من الألفاظ وهزل من المعاني وأفقر من المبادئ». ويبدو أن سعادة وقع تحت تأثير جبران الصارخ وهيمنة أعماله في تلك الفترة الزمنية، وكذلك لما تزخر به أعماله من تمجيد للانسان وعقله وأحاسيسه ونوازعه، وحماسه الشديد لكل ما هو رائع ومتعال؛ مما حدا به إلى الحكم عليه من منطلقات مغايرة لما عهد عنه من طرح لضرورة ارتباط الأدب بالراهن والواقع.

والمعروف أن الواقعين يركزون تركيزا مكثفا على نقد جوانب الراهن اللاانسانية، ويهتمون اهتماما بالغا بمختلف جوانب المظالم الاجتماعية والوطنية التي يعاني منها أبناء وطنهم. صحيح أن هذين الاتجاهين يتقاطران ويتمفصلان ويتضايفان غالبا، إلا أن لكل واحد منهما وجهه الخاص وملامحه المميزة التي لا تخفى على الدارس أو حتى المتلقي صاحب الرؤية الفاحصة، وأرى أن غياب ميثولوجيا واضحة للتحليل الفني أنذاك أدى إلى تغليب الوصف الظاهري للحقائق الجمالية الفردة على حساب التقصي النظري العميق لدور هذه الحقائق في العملية الابداعية والحياة المجتمعية، ذلك أن التقييم الجمالي لا ينفصم عن اشكاليات توظيف العمل الفني، الذي يجمع ما بين معياري الحسن والفائدة.

كما يبدو لي أن أنطون سعادة الذي اتخذ من ظهور ديوان «الاحلام» للشاعر شفيق معلوف تكئة لتقديم رؤيته للفن عامة وللشعر خاصة فقد أحس بأن الأمر فوق طاقته ومشاغله العديدة، فأشار قائلا: «فعرضت للأدب عامة، فضلا عن الشعر، وكان ذلك ضمن حدود التوفيق المذكور، التي أوجبت الاقتصار على الأساسي الضروري والاستغناء عن الاسهاب والتفاصيل الواسعة المجال، التي رأيت تركها لاستنتاج المفكرين والأدباء». أي أن سعادة كان يدرك تماما دوره ومقدار ما يستطيع أن يقدمه، وأن ليس بمستطاعه انطلاقا من شواغله وإمكاناته وما وصلت إليه نظرية الأدب في عهده، أن يضع نظرية شمولية في الأدب تتناول طبيعته ووظائفه المتشعبة وأغراضه المتنوعة، إضافة إلى الحديث عن تشعب الروابط ما بين الأدب ونواميس الحياة، ومن بينها حل اشكالية الطبيعة العقلية/ الانفعالية للابداع الفني، التي لامسها على عجل في حديثه عن «الشعور النابض»، «الذي يوحي لاندفاع مع السجية أكثر مما يوحي بالتمعن في الدقائق النفسية والقضايا التي تتعرض لها النفس». ولقد كان سعادة محقا عندما أشار إلى أن تصوير النفوس بواسطة «الشعور النابض» هو تصوير مشوه أو ناقص، لكنه لم يدخل في معالجة تفصيلية لكيفية ادراك الشاعر للعالم وتصويره له في روابطه العديدة وتواشجاته المتشعبة، حقا، إن مهمة الفنان لا تقتصر على تلقي العالم انفعاليا وحسبيا، وإنما تتعدى ذلك إلى خلق صورة فنية لهذا العالم نتيجة هذه الهزة الانفعالية، هذه الهزة الانفعالية هي المؤثر الذي لابد منه على طريق إعادة صياغة الواقع وتشكيله جماليا من منظار مثال محدد. لكن هذا يتطلب الماما عقلانيا عميقا بالعالم والوسط المحيط بالفنان، فحساسية الفنان التي تعتمد المؤثر والحدس والتخييل تشحن بالبداية العقلية التي تتجلى في الاستيعاب والفكرة والدلالة لتنقل الينا صورة فنية حميمة وصادقة مستمدة من جدلية العلاقة ما بين الذات والموضوع. وقد لمس سعادة هذه المسألة قائلا: «إني أرى الشعر، أو على الأقل، الشعر المثالي الأسمى شديد الاتصال بالفكر، وإن يكن الشعور عامله الأساسي أو غرضه، لأن الشعور الإنساني ذاته متصل بالفكر اتصالا وثيقا في المركب العجيب الذي نسميه النفس»، وهذا فهم عميق سابق لأوانه توصل إليه صاحبه لسعة أفقه وحفره في الاشكاليات التي يتقصاها ويتفحصها، ولرؤيته الشمولية للعالم، ويواصل طرح فكرته مستشهدا بالموسيقى: «ليست الموسيقى لغة العواطف وحسب، بل هي لغة الفكر والفهم أيضا، إنها لغة النفس الانسانية بكل ظواهرها وبواطنها».

لا غرو أن سعادة كان يدرك ادراكا عميقا أن الفن الحقيقي لابد وأن يصدر عن الحياة وتقلباتها، وكان يؤكد على ذلك مرارا بدون موارية: «تعالوا نأخذ بنظرة جديدة إلى الحياة والكون والفن، وبفهم جديد للوجود وقضاياه، نجد فيهما حقيقة نفسيتنا ومطامحنا ومثلنا العليا»، ويضيف في موقع آخر: «أرى المقصود من طلب أدب جديد هو الوصول عن طريقه إلى فهم جديد للحياة يرفع الأنفس إلى مستوى أعلى ويمكنها من إدراك حيز جديد من النظر النفسي مشتمل على مثل عليا جديدة تتبلور فيها أماني الحياة وأشواقها النبثقة من خصائص نفسيتها الأصلية».

ويعود مرة أخرى إلى هذه الاشكالية ليؤكد من جديد أن: «الأدب الصحيح يجب أن يكون الواسطة المثلى لنقل الفكر والشعور الجديدين، الصادرين عن النظرة الجديدة، إلى إحساس المجموع وإدراكه وإلى سمع العالم وبصره فيصير أدبا قوميا وعالميا لأنه يرفع الأمة إلى مستوى النظرة الجديدة ويضيء طريقها إليه، ويحمل، في الوقت عينه، ثروة نفسية أصلية في الفكر والشعور وألوانهما إلى العالم». وهذا يعني أن سعادة أدرك أن عالم الفنان الروحي مركوز بشكل مباشر على ملابسات كينونة الانسان ووجوده الاجتماعي/ التاريخي، والقدرة على نقل هذا الوجود الاجتماعي في صور فنية نابضة.

لاشك أن وظائف الفن الاجتماعية ذات طابع متعدد الأبعاد والمشاريع، والعمل الفني الناضج وسيلة معرفية تعبر عن علاقة الفنان بالواقع وموقفه مما يحدث، إلى جانب تعاطفه الطبقي ونفوره من الظلم الاجتماعي والفئوي إضافة الى أن الفن وسيلة لتربية الشخصية وتشكيل رؤيتها وسلوكياتها وإيقاظ قدراتها الابداعية الكامنة، وحث البدايات الفنية على البروز لدى القارئ أو المشاهد أو المستمع، وتنمية أذواقهم الجمالية وتهذيب مداركهم الفنية وتربيتها. وهذا ما وعاه سعادة جيدا وأراد أن يطرحه كفهم محدد لدور الفن والأدب في حياة المجتمع فقام بوضع قصتين قصيرتين، هما «عيد سيدة صيدنايا» و«فاجعة حب» تتضمنان فهمه لما ينبغي أن يكون عليه الأدب، ركز فيهما على الجانب التربوي/ التعليمي، ولم يعر اهتماما كافيا للجوانب الفنية للقصة القصيرة، وكذلك الوظائف الأخرى التي تشع من العمل الفني الحقيقي، لا سيما الوظائف القيمية والاجتماعية والانفعالية والهايدونية (الترفيهية) والتواصلية وغيرها، وكان موقفه واضحا ومعارضا لجميع الآراء التي تدعو إلى الاقتصار على قراءة التراث والآداب الأجنبية وتقليدها حيث يقول: «لا أعتقد أن بلوغ هذه المرتبة- مرتبة الشاعر المتفرد- يتم للشاعر السوري أو غيره بقراءة سفر اشعيا من التوراة اليهودية ولا بتقوية الاتصال «بالأدب القديم» الذي هو تعبير غامض في ذاته، ولا بإحسان الآداب الاجنبية القديمة التي أوجدت الأدب الأجنبي الحديث ولا بتوشية الكتب وإتقان الطباعة، بل بالاتصال بمجرى حياة يجد فيه الشاعر نفسه ونفس أمته ومجتمعه وحقيقة طبيعته وطبيعة جنسه ومواهبهما، وبإدراك عمق النظرة إلى الحياة والكون والفن اللازمة لهذا المجرى الذي يزداد قوة مع الأيام». وهذه رؤية صادقة ومتماسكة ترفض الاستسلام أمام المنظومة الاشارية الثانية التي يؤدي الأخذ بها إلى خلل في التفكير المعتاد، ويطمس فاعلية المنظومة الاشارية الأولى لصالح الثانية، ويرى بافلوف أن التفكير العادي يتسق

والاحساس بالراهن، ولا يؤتي أكله إلا بالاشتراك المتين فيما بين المنظومتين المذكورتين، أي أن العمل الفني الناجح لا يمكن إلا أن يكون انعكاسا لواقعه، الذي لا يتم الا بمعرفة عميقة لهذا الواقع إلى جانب عمق المعلومات والأفكار التي تطرحها الذات الملمة بمحيطها البيئي والاجتماعي وبالتراث القومي والانساني بأسره.

ويلمح سعادة في حديثه عن «الشعور النابض» إلى مسألة جمالية في غاية الأهمية، ألا وهي فنية العمل الابداعي ومتى تبرز وما هي معاييرها من منظاره قائلا: «فتخصيص الشاعر بالعناية بنفوس الناس ووصفها بواسطة «الشعور النابض» الذي يوحي بالاندفاع مع السجية أكثر مما يوحي بالتمعن في الدقائق النفسية والقضايا التي تتعرض لها النفس ليس تخصيصا موفقا، ولا يلزم الشاعر، بوجه عام، وصف نفوس الناس ليكون شاعرا. فقد يصف الشاعر الطبيعة أو بعضها أو مظهرا من مظاهر الطبيعة أو وقائع حربية أو غيرها ويكون شاعرا، أما الشاعر الذي «يصور نفوس الناس» ويعنى بالشؤون النفسية فهو ليس أي شاعر وكل شاعر، بل شاعر ذو صفة خاصة ومنزلة منفردة، وكذلك الشاعر الذي يتناول القضايا الفلسفية الوجودية أو الغيبية». إذا كان سعادة قد أصاب في الشق الأول من فكرته القائلة بأن الشاعر قد يصف الطبيعة أو بعضها ويكون شاعرا، فقد جانبه الصواب عندما أشار الى أن الشاعر هو الذي يصور نفوس الناس، أو الذي يتناول القضايا الفلسفية الوجودية أو الغيبية، وهذا يعني أن الموضوعة أو التيمة هي التي تحدد شاعرية الشاعر أو فنية الفنان، وهذا ما يتعارض والممارسات الأدبية والفنية على مدى عمر الفن، فقد يتناول أحد الفنانين تيمة إنسانية جليلة وناصعة، لكنه يخفق في ولوج أعماقها وتوصيلها بالأدوات الفنية القادرة على جذب القارئ ومنحه متعة معرفية وترفيهية كافية، ويتناولها آخر، لكن من منظار مغاير وبأدوات فنية توصيلية قادرة على شد القارئ وإسعاده وتعميق مداركه العقلية وايقاظ أحاسيسه الفنية، أي أن سر الابداع ونجاحه لا يكمن في موضوعته أو تيمته، وإنما هو أعمق من ذلك بكثير، ويتعدى التيمة التي لا يمكن أن تكون قاعدة ارتكاز لتقويم العمل الفني، ومدى اخفاقه أو نجاحه. ان فنية الإبداع هي معيار تقويمي ينبجس نتيجة تداخل جميع عناصر العمل الفني وتضافرها ككل موحد يختلف عن ملامح أي عنصر من عناصره على انفراد. وعليه، فان النتاج الأدبي أو الفني انما هو منظومة متكاملة ذات علاقات وروابط غير متناهية، يقولب فيها الشاعر أو الفنان الكينونة الانسانية والوجودية الممتدة اللامتناهية في تجلياتها المتباينة والمتغايرة. ويكون هذا القالب من جانب مطابقا للحقيقة ومتماثلا والراهن الواقع، ومن جانب آخر يعكس العالم الحقيقي الفعلي إلى جانب العالم الشخصي الفردي، مهما غالى في فرادته أو حاول تناسي واقعه.

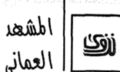
بقي علي أن أتوقف على مسألة خطيرة أرقتني كثيرا، بعد أن دققت النظر فيها وفي مختلف جوانبها، ألا وهي «النفسية السورية» التي وردت كثيرا في سياق حديث سعادة عن الأدب وارتباطه بواقعه وسياقاته التاريخية/ المجتمعية، والتي لم يترك المؤلف أية فرصة إلا وأشار إليها، وألح في استخدامها، وكأنها ظاهرة أزلية ثابتة في نفوس أصحابها، تملي عليهم بعض تصرفاتهم وأفعالهم، ولا أشك ولو للحظة واحدة، أن هذا الحكم الشخصي الذاتي الصادر عن سعادة لابد وأنه يمثل رأي فئة اجتماعية محددة ذات شروط اجتماعية معينة، مع أنه يخل بالمضمون الموضوعي لصورة الأدب، ولا يتسق مع دعوات سعادة المتكررة إلى ربط الأدب بالحياة وبمستجداتها ومتغيراتها، هل كان سعادة يضع في مفهوم «النفسية السورية»، و«مكونات النفس السورية» ما يمكن أن نشير إليه بالفضاء الذي يحيط بالانسان السوري وبالهواء الذي يستنشقه؟! أو أنه كان يقصد المزاج العام الذي يترتب من جراء التماس مع العمل الفني، أي ما يخلفه من أثر في النفوس؟! أو هو الجو العام من منظار الشكل والمضمون، أي انعكاس الملامح المهمة والمميزة المرتبطة بمضمون العمل وأدوات اعادة بنائه كلوحة عامة لجانب من جوانب الحياة. وهذا يعني الهواء الذي يحيط بالابطال ويتنفسون من خلاله، والأرضية التي يقفون عليها ويتشبثون بها لاثبات مكانتهم في الحياة والعالم، أي أن الهواء والأرض متلاحمان ومتداخلان ومتكاملان؛ مما يتيح للعمل الفني الذي يستمسك بالجو العام أن يلم بالأحداث التاريخية للعصر، الذي يشهد الفعل أو الحدث، ويعبر عن التركيبة العامة للحياة الروحية والبيئة الاجتماعية والمعاشية بأوسع معاني الكلمة، كما يرصد هبات الزمن ومتغيراته.

إذا كان سعادة يشير إلى ذلك، فاننا أمام فهم متقدم لطبيعة الأدب وجدلية ارتباطه بواقعه وملابسات الزمان والمكان، أما ما يبدو جليا لي فان سعادة كان جازما في مفهومه لـ«مكونات النفس السورية»، لا سيما أنه يشير إلى «النفس الألمانية»، وغيرها، بحيث إنك لا تشك ولو للحظة واحدة أنه يعني وجود مكونات طبيعية (من الطبيعة) فطرية في النفس السورية هي التي تستثير هذه النفس وتلهمها وتستحثها للفعل الابداعي، وأن بالامكان العثور على هذه المكونات إذا ما أحسن الشاعر استخدام قريحته الفنية ومداركه السيكولوجية، ومن هنا، فان اختلافنا مع سعادة في هذه المسألة واسع جدا، لأننا نرى أن طبيعة الوعي الانساني هي طبيعة اجتماعية/ تاريخية تولدها ظروف الحياة وأدوات العيش والانتاج المادي، وأن الانسان يلد، إذا كان سليما معافى من الناحية الفيزيولوجية، خاليا من أية مكونات نفسية أو اجتماعية، ولا يمتلك سوى المقدرة على الكسب والتعلم، وأن المكونات النفسية والوظائف النفسية يكتسبها أثناء ممارساته العملية وفي مجرى التطور التاريخي المجتمعي، أي أن الوعي الانساني ظاهرة اجتماعية/ تاريخية، وليس ظاهرة فيزيائية بعد أن استكمل الدماغ تطوره الفيزيائي منذ زمن بعيد. وكان الفيلسوف العربي الكبير ابن المعرة أبوالعلاء المعري قد أشار قائلا:

وينشأ ناشئ الفتيان فينا   على ما كان عوده أبوه

أي أن البيئة المحيطة والوسط الاجتماعي هما اللذان يلعبان الدور الرئيسي في خلق الشخصية وتطورها. وهنا لابد وأن أذكر برواية غسان كنفاني الخالدة «عائد إلى حيفا»، التي يرفض فيها دوف (خالد)، الذي تركه والداه أثناء هروبهما من حيفا عام ١٩٤٨، أبوتهما بعد تشرب عادات المجتمع الاسرائيلي وتقاليده، إذ أنه أصبح جزءا لا يتجزأ من الكيان الصهيوني بفضل تربية عائلة يهودية له، أي أن جنسه العربي لم يكن كافيا لخلق نوازع نفسية لديه تستثيره للعودة إلى أصوله والانشقاق على المجتمع الذي علمه ورباه، ولو كانت «مكونات النفس» هي التي تفعل فعلها في التعدد الثقافي، لما كان بالإمكان بروز ظاهرة ادوارد سعيد في الثقافة الأمريكية وهو من أصول عربية فلسطينية بهذا الحجم وبهذه الدلالة مع أنه هاجر إلى أمريكا وهو في العقد الثاني من عمره، وقد أخذ على كيبلنج إنكاره على الهنود إمكانية التغيير والتطور السياسي، مما يشير بلا مواربة إلى أن التعددية الثقافية وليدة ملابسات مجتمعية وتاريخية معينة ومحددة.

أخلص إلى القول بأن انطون سعادة كان سباقا في طرح قضايا فنية وجمالية عديدة عجز كثيرون عن التفكير بها، ناهيك عن محاولته حل بعض اشكالياتها وخفاياها، وكان دقيقا في اطروحاته واستعراض أهدافه وأغراضه، يسعى إلى إيجاد مثال جمالي يستضيء به الشعراء في مسيرتهم الشعرية والابداعية، مما يخدم تطور المجتمع السوري، ويدفع بالحراك الثقافي والابداعي إلى أمام.



المشهد العماني

الكتـــابة والواقـــع الثقـــافي

طالب المعمـــري

شهدت سلطنة عُمان خلال العقدين الماضيين ظاهرة انتشار الكتابات بتنوعها نسبيا. ولكن أهم ما يمكن رصده، خصوصا في ظاهرة الكتابة الثقافية الأدبية لدى بعض من يكتب مقالة ما، أن يضع اسمه وصورته في فوهة قلمه. أو أن (بياض القرطاس) يجب أن ينحني ليرسم ما يحلو له ويلغي ما لا يعجبه. فذائقته يجب أن تكون قبسا من نور ويجب أن يكون سيفه قاطعا في الحكم وابداء الرأي. فهو أولا وأخيرا طاهر والآخرون في فلك الطهارة بأقل منه سائرون. وان قدم وآخر بأسماء

رائع هذا اللهاث، ورائعة هي الكتابة، ورائع جهد من يجاهد خصوصا بالكلمة الحقيقية الفاعلة والصادقة. الكلمة التي تقول شيئا لتحرك الساكن لتفتح دوائر الماء نحو الحركة من سكونية الحال، دون ادعاء بأولوية السبق والغاء الآخرين (كم من غيوز (غيز) أسالت فلجا واحدا فقط) دون أن تدعي واحدة منها نقاء سريرتها وعرقها الحي وموت الآخرين. فالكتابة ليست أولية بالاسم الواحد أو الاسم الفردي فهي نهر جار يرفد بعضه بعضا. والمحاولات الرائعة في الكتابة.. ستظل رائعة، وهي التي تقول عن نفسها. صحيح أن الكلمة النافعة مطلوب المجاهرة بها والدفع بها أيضا نحو فضاء المعرفة والانتشار. فالأيام تمضي كأنها تحرق بعضها بعضا من شدة سرعتها الطاحنة والمملة مع بوادر تتبدى ضئيلة وخجولة الى درجة السكون على ساحة المشهد الثقافي العماني.

هل يعقل لحد الآن ونحن في الألفية الثالثة بأن سلطنة عُمان لا يوجد بها اتحاد أو هيئة (هيئات) ثقافية فاعلة. وكما هو معروف ومتداول في القول ان النادي الثقافي والمنتدى الأدبي لم يعد لهما وجود في الواقع الثقافي الا كواجهتين فقط، وهناك فرص كبيرة لأن يتم تفعيل دورهما بتغيير بعض القوانين الداخلية التي تم بموجبها انشاؤهما.

وهذا القول ليس بجديد. كتبت عن هاتين الواجهتين الثقافيتين (خلال السنوات الأخيرة) العديد من المقالات والأعمدة الصحفية، ولكن يبدو أن الأمر لم يثر اهتمام أحد لهذا بقيت الأمور على حالها الى أجل غير مسمى وكما يقال الشئ بالشئ يذكر حول ضبابية المشهد الثقافي العماني وبطء مسيرته. هنا أستذكر لقاء جمعنا بالمسرحي المغربي الطيب الصديقي (٨٣/١٩٨٤) الذي زار السلطنة والتقيته بعد عودته في الرباط.

قال : (الزمن هناك منعدم) ويقصد هنا اختفاء وانعدام الزمن الثقافي وتفاعله وليس الأزمان الأخرى الاقتصادية.. وغيرها.

فهي التقاطات عين وحياة فنان زائر، تطابقت تلك الهواجس مع هواجس زوار عديدين تمت اسضافتهم في ملتقيات شعرية وأدبية في عُمان حول ضرورة الادراك بأهمية، كما يقال: لم الشمل الثقافي صعودا بالابداع، وامتدادا بالانتشار والاشهار.

وحسب ما تناهى الى علمي (قبل الالفية الثالثة) ان هناك تصورا جاهزا لوجود (اتحاد كتاب) ولكن كيف يظهر، أو ينبلج فجره، أو تطل اشراقته فهو في علم الغيب. ولكن حسب ما تؤشر اليه الحالات ليس ببعيد.

نتمنى قرب المسافة باشهاره واعلانه. كما نتمنى أن يكون هذا الاتحاد في حالة اشهاره وظهوره واجهة ثقافية لكل مبدع ومبدعة. كاتب وكاتبة. فهو بيت عُمان الثقافي، المكان الذي تلتقي فيه الابداعات بتنوعها وهذا يتطلب مسؤولية مضاعفة من قبل الافراد القائمين عليه والمنتسبين اليه في العطاء والتفاني والعمل التطوعي دون مآرب شخصية.

أمنيات تبدو في مناحيها الحلمية سابقة لأوانها لكنها صخرة صغيرة تتدحرج في مسالك الأودية العمانية هل تصل البحر أم تغرق في ضوء الشمس.

إضاءات من الشعر العماني

اختيار وتقديم : **هلال الحجـري**

خلف بن سنان الغافري

(القرن السابع عشر الميلادي)

فقيه وشاعر مولع بالمحسنات البديعية، مجهول تاريخ الولادة والوفاة، الا أنه عاش في ثلثي القرن الحادي عشر الهجري وأوائل القرن الثاني عشر، خلال رحلة تناهز التسعين عاما.

يتضح من شعره نقمته على النساء، رغم تعدد زوجاته!

له مكتبة ضخمة تحوي (٩٣٧٠) مخطوطة، وعيبها أن زمانها زمن نحس لقلة من يعنى بها - على حد قوله - فقد ذهبت أثرا بعد عين. ليس له ديوان مطبوع، الا أن الشيخ سيف بن حمد البطاشي جمع له بعض أشعاره في كتاب «إيقاظ الوسنان في شعر وترجمة خلف بن سنان».

١ - قوم

كم فيهم من عابد راهب

من شدة الخوف غدا عبره!

٢ - تراث!

لنا كتب في كل فن كأنها

جنان بها من كل ما تشتهي النفس

جرى حبها مني ومن كل عالم

ذكي الحجى والفهم حيث جرى النفس

ولا عيب فيها، غير أن زمانها

لقلة من يعنى بها، زمن نحس!

٣ - سحقا للبيض!

رب جاز البيض واجعل

هامها تحت نعالي

صيرت عشرة مثلي

بسفال وبعال!

٤ - أنا شهريار!

لو جاز لي وقدرت .. ذبحت النسا

الا - القليل - بخنجر متثلم

اذ رب ناهدة حكت شمس الضحى

شغفت بأسود مثل ليل مظلم!

٥ - مثـل

ما الجاه الا كعصا أشخر (١)

هدد به الأعدا ولا تضرب!

٦ - سلام!

أهدي سلاما حاكيا

مر النسيم على العرق!

٧ - تربص

لو رأى الناس غفلة لي في سم

خياط لأدخلوا فيه جذعا!

يا اله الورى سدادا وتوفيقا

وجدعا لأنف أعداي جدعا

٨ - مناضل

نهضت اليهم - في رضا الله - نهضة -

فغادرتهم حلما تراه حالمه

وطرت مجدا، فاختطفت نفوسهم

كما اختطفت بابن البزاة حمائمه!

٩ - فاتنة

اذا ما تثنت في الملا قال صاحبي

على فقد هذي لا يطيب منام

فلو شامها رهبان لبنان آثروا

هواها وساحوا في الغرام وهاموا!

١٠ - الدهر

من ذا الذي ما لعب الدهر به

كمثل تلعاب الصغار بالكرى!

من ذا الذي ما حملته حمر الدنيا

الى دار الأسى .. بلا كرا!

من ذا الذي ما حرم الدهر على

عينيه بعض الحين لذات الكرى!

١١ - مقارنة

لقد جمعنا العلم حرفا حرفا

اذ جمعوا الأموال ألفا ألفا!

اذ بغوا حرفا بألف لم نكن

نرضاه عنه صاحبا والفا!

١٢ - تنبيه!

مهلا .. بني الأيام إن طريقنا

زلق حوى ماء يزل وطينا!

١٣ - غفلة!

كم غر هذا الدهر من مستيقظ

ولكم فجأن خطوبه من غاف
اني بصرت بخضرة فظننتها
بلدا .. فبانت أجمر من غاف(٢)!

١٤ ـ نعم للصمت

إذا ما رأيت امرءا واجما
فلا تسألنه لماذا وجم
فليس بمستنكر في الدنا
اذا طم ماء الوجوم وجم!

١٥ ـ الى حبيب

نوب الزمان تنوشنا
ومنى فؤادي أن أراك
مثل البعير يموت
والعينان منه في الأراك!

١٦ ـ ساقية أفضل من جارية!

ساقية أعينها جارية
أحب من جارية ساقية!
اذ كيس هذي غافر حالتي
وكاس هذي عاقر ساقية!

١٧ ـ أممي

جعلت نفسي والدا لكل ولد آدم
لكن قلبي من صنيع عاملي السوء دمي!

١٨ ـ عصيان

عصيت الهوى عصر الشبيبة والصبا
فكيف إذ عم المشيب ذوائبي
ومارست صرف الدهر طفلا ويافعا
فهانت على مثلي صروف النوائب

١٩ ـ تحد

حسوت حميا الصبر في كل حالة
فكن يا زماني في الأمور كما ترى!

٢٠ ـ مرتزقة

على الكريم الرحيم رزق شرذمة
من كل ناحية في الدهر بي داروا
هذا أجير، وذا جار، وذلكم
خويدم لي، وهذا بعد بيدار(٣)!

٢١ ـ رأي في المرأة

متى يوما ترى امرأة
فشاورها وخالفها!

٢٢ ـ اياك والغيرة!

ان كنت ـ مهما زوجة زاغت ـ
صرمت حبالها، فاقعد عن النسوان!
ان النساء لهن عربدة مذممة
كعربدة الفتى النشوان!

٢٣ ـ عيرتني بالشيب!

تقول لي غرثي الحشا
والرأس مني منغض
من أجل شيب رأسه
فتى فلان يبغض
كذلك الشيب به
عهد الغواني ينقض!
من حل فيه قل له
منه اليدين ينفض!

٢٤ ـ غير مكترث

تلون ألوان الزمان وأهله
ونجل سنان ناظر يتبسم!
عليما بأن الأمر لله وحده
فليس سوى ريح القضا يتنسم!

منصور بن ناصر الفارسي

(٠٠٠-١٩٧٦)

فقيه وقاض وشاعر، له مؤلفات منها كتاب في علم الكلام، ومجموعة قصائد في الأديان والأحكام، وشرح لمقصورة أبي مسلم البهلاني.
كما له ديوان مطبوع عن مكتبة الضامري سنة ١٩٩٢م، عنوانه «سموط الفرائد على نحور الحسان الخرائد».

١ ـ ناقة

تدع الذيب والحصى عاويات
تتصدى جهاتها مقلتاها
فتراها كالبرق تطوي البراري
وتخال الفلاة تعدو وراها
تتراءى في الرأي عود خلال (٤)
أو هلالا خوى، وليت تراها!

٢ ـ لم الخلق؟

خلق الوري زرع الحمام وإنما
نمضي على قدر هناك نسير
والى الفنا تعدو الحياة، وقد مضى
أمم به، جم هناك غفير

٣ ـ صدر وخصر .. وأشياء أخر!

وصدر مضيء مشرق النحر ، قد حكى
ضيا الشمس في صحن اللجين .. ولا سحب
عليه نهود قد علون نواعما
كأنهما حقان من فضة .. كعب
هما وضعا رفقا على مثل مرمر
فأثبتنها مثل المسامير لا تنبو
وبطن أقب(٥) لين ومهفهف
وخصر دقيق كاد من ردفها ينبو
ألاعبها ضما ولثما وقبلة
فتظهر تغنيجا، ويضحكها اللعب
فطورا أشم الطيب منها وتارة
أمض للعسيها .. فينحدر الضرب
وأجذبها طورا إلي فتنثني
تقول رويدا بي.. يؤلمني الجذب
فيا لائمي في حبها ومفندي
دع اللوم والتفنيد .. قلبي لها يصبو

٤ ـ مصارحة في الحب

فقالت فانا نشتكي الحب ،الجوى
كما تشتكي .. بل حبنا فيك أعضل
ولكننا من طبعنا .. يكتم الحيا
بوادر ما نهوى ولو كان يقتل!

٥ ـ في محرابها!

ألا طالما فوق الترائب
على مرمر صاف صقيل الجوانب
وكم سجدة يوما عليها سجدتها
وكم قربة قربتها بالرغائب
علام يلمني العاذلون عن الهوى
ولم أهو منه غير حبي صواحبي؟!

٦ ـ قميص ونهد

وناهدة مثل الحقاق نهودها
وضعن على مثل اللجين عتودها
فأثبتنها لما خشين سقوطها
مسامير مسك، فاستقل عمودها
علون ارتفاعا .. فاشتكين قميصها
مخافة أن ينبو عليها صعودها!
ومنها اشتكي ذاك القميص مخافة
عليه، إذا يعلو يكون قدودها!
رويدك دعها تستقل كما تشا
فحظك منها لثمها وشهودها
لك الفخر أن قد صرت حارس بيتها
وقيمها الحاوي لها، وتذودها!

٧ ـ نشيد القهوة

عذبوها بالنار كيما تطيبا
عذبوها بها عذابا وصيبا
هل سمعتم معذبا طاب حسنا
وابتهاجا ونظرة وشبيبا
هذه من عجائب الدهر صارت
بعذاب الجحيم شيئا عجيبا
يا لها من نتيجة وفتاة
يبتغيها العباد مردا وشيبا
ألفوها طبعا فحنوا اليها
مثل حب يلفى يحن حبيبا
أترع الكأس أيها الساقي وقل لي
هاكها قهوة تزيل اللغوبا(٦)
وأدرها ما بيننا من كؤوس
مترعات ولا تمل السكوبا!

مالك بن فهم

(قبل الاسلام بألفي عام)

ملك وشاعر، حكم عُمان سبعين سنة، وكان ذلك بعد انهيار سد مأرب باليمن، أي قبل الاسلام بألفي عام، كما ذكر ذلك نور الدين السالمي في «تحفة الأعيان». له قصة مشهورة في التاريخ العُماني تسجل نضاله مع قبيلته الأزد في طرد الفرس من عُمان، كما له قصة مأساوية تسجل موته بسهم أصابه خطأ من ابنه سليمة. عاش مئة وعشرين سنة، وقد امتدحه الشاعر أوس بن زيد العبدي، وكان ملكا عظيما مهابا، حتى أن العوتبي في «الأنساب» يرجح أن مالكا هو المقصود في الآية ﴿وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا﴾!

١ ـ الى عُمان

تحن الى أوطانها بزل مالك (٧)
ومن دونها عرض الفلا والدكادك
وفي كل أرض للفتى متقلب
ولست بدار الذل طوعا برامك (٨)
ستغنيك عن أرض الحجاز مشارب
رحاب النواحي واضحات المسالك

٢ ـ تحرير

جلبت الخيل من«برهوت» شعثا
الى «قلهات» من أرضي عُمان
قتلت بها سراة بني قباذ (٩)
وحاميت المعاني غير وان
نصفناهم فنصف الخيل قتلى
ونصف في الوثاق وفي القران!

٣ ـ حين ملك السهم قصده!

جزاه الله من ولد جزاء
سليمة ، إنه ساما (١٠) جزاني
أعلمه الرماية كل يوم
فلما اشتد ساعده رماني!
ألا شلت يمينك حين يرمي
وطارت منك حاملة البنان!

الزهراء السقطرية

(القرن التاسع الميلادي)

فاطمة بنت حمد بن خلفان الجهضمية من سمد الشان، ولعل أباها كان واليا للامام الصلت بن مالك الخروصي على «سقطرى» في جنوب عُمان، وحين اعتدى الحبشة على الجزيرة ونكبوا بأهلها، أرسلت هذه القصيدة الى الامام تستغيثه بها، فأغاثها الامام بجيشه فمررها. والعجيب حقا أن فتح عمورية على يد المعتصم كان سنة ٢٢٣هـ، وتحرير سقطرى على يد الامام الصلت كان سنة ٢٥٣هـ، أي أن بين الحادثين ثلاثين سنة فقط، فهل قرأت الزهراء قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، رغم العزلة وبعد المسافة؟!

١ ـ واصلتاه !

قل للامام الذي ترجى فضائله
ابن الكرام وابن السادة النجب
وابن الجحاجحة (١١) الشم الذين هم
كانوا سناها وكانوا سادة العرب
أمست «سقطرى» من الاسلام مقفرة
بعد الشرائع والفرقان والكتب
لم تبق فيها سنون المحل ناضرة
من الغصون ولا عودا من الرطب
كم من منعمة بكر وثيبة
من آل بيت كريم الجد والنسب
تدعو أباها إذا ما العلج هم بها
وقد تلقف منها موضع اللبب
وباشرالعلج ما كانت تضن به
على الحلال بوافي المهر والقهب
وحل كل عراء من ملمتها
عن سوأة لم تزل في حوزة الحجب
وعن فخوذ وسيقان مدملجة
وأجعد كعناقيد من العنب
قهرا بغير صداق لا ولا خطبت
إلا بضرب العوالي السمر والقضب
أقول للعين والأجفان تسعفني
يا عين جودي على الأحباب وانسكبي!

أبو فيروز الأشقري

هو كعب بن معدان الأشقري، شاعر فارس، عاش في كنف المهلب بن ابي صفرة مادحا له، ثم انقلب على آل المهلب وهجاهم، ولذلك أوغروا صدر ابن أخيه عليه ـ وهو الذي كان قد هجاه لسواده ـ فضربه بفأس وهو نائم تحت شجرة. قال في حقه الفرزدق : شعراء الاسلام أربعة :أنا وجرير والأخطل، وكعب الأشقري.

١ ـ هجاء الوطن

بئس التبدل من «مرو» وساكنها
أرض عُمان وسكني تحت أطواد
يضحى السحاب مطيرا دون منصفها
كأن أجبالها علت بفرصاد!

٢ ـ وصف معركة

كأن القنا الخطيّ فينا وفيهم
شياطين بئر هيجتها الموانح
هناك قذفنا بالرماح فما يرى
هنالك في جمع الفريقين رامح
ودرنا كما دارت على قطبها الرحى
ودارت على هام الرجال الصفائح!

٣ - عاشق الأهوال

ومبهمة تحيد الناس عنها
تشب الموت - شد لها الإزارا
شهاب تنجلي الظلماء عنه
يرى في كل مبهمة منارا!

أبو الفضل الحارثي

(١٨٩٨ - ١٩٤٦)

محمد بن عيسى بن صالح الحارثي، ينحدر من بيت امارة ورئاسة، اشتهر بفروسيته، ويتضح من شعره ولعه الشديد بالخيل، له ديوان مطبوع سنة ١٩٩٤، بتحقيق حسن بن خلف الريامي.

١ - لا يشبعون

وليس تشبع أنثى قط من ذكر
والأذن من خبر .. والعين من نظر!

٢ - عادة!

نخوض صفوف الجيش يمنى ويسرة
ونلعب بالهندي تلعاب كرة
ترانا وقوفا، والقنا متشابك
وما إن تهش النفس قط لرجعة

٣ - عشيقان

تصوفنا غراما وامتزجنا
فروحي روحها، والعين عيني
وجسمي جسمها ذاتا ومعنى
تمازج ذات بينهم وبيني
وصرنا واحدا طبعا وقلبا
ووصلهم غدا ديني وديني
وأعدل شاهد في ذاك لما
رأت قمر السما بـ«الرقمتين»
فرؤياها له رؤياي لما
رأيت بعينها، ورأت بعيني!

٤ - دنيا الأحرار

اذا ما الليل أرخى من ستور
رأيت الهم يحتشد احتشادا
أبيت أسامر التذكار طورا
لمن أهوى وملكني القيادا
وأخرى أنتضي سيف الأماني
ووهنا أمتطي أملي جوادا
وقائلة أراك أخا هموم
قدحن بقلبك الواري زنادا
فقلت لها : وهل أنا غير حر
ودنيا الحر تلتزم العنادا!

٥ - هيئة المناضل

خيوله للقنا حلت قلائدها
لكن عليها حرام حوزة الكفل!
فالرمح حامية، والدرع سابغة
والخيل سابقة، والسيف في شغل

٦ - مقاتلة!

عجبت لخالها لم يحترق من
لظى الوجنات ، أمسى وهو خال
وسلت من لحاظ الطرف سيفا
به تسطو وجالت بالعوالي
وراشت أسهما من مقلتيها
لعاشقها، وأرمت بالنبال

سليمة بن مالك الأزدي

(قبل الاسلام بألفي عام)

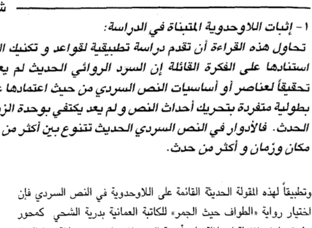
قاتل أباه، مالك بن فهم، فر الى أرض فارس بعد مقتل أبيه، وكان له سلطان على أرض كرمان مدة من الزمن، سجل له السالمي في «التحفة» قصة مدهشة لا تخلو من الطرافة الأدبية! ولم يرو عنه غير بيتين من الشعر قالهما في الغربة.

١ - اغتراب

كفى حزنا أني مقيم ببلدة
أخلاي عنها نازحون ، بعيد
أقلب طرفي في البلاد فلا أرى
وجوه أخلاي الذين أريد!

الهوامش :

١ . الأشخر: شجر صحراوي إذا يبست أغصانه تتقصف بسهولة.
٢ . الغاف : نوع من الشجر.
٣ . البيدار : البيدر في اللغة : الوصي على مال اليتيم، والعمانيون يطلقون (البيدار) على من يكلفونه بسقي نخيلهم والاعتناء به.
٤ . الخلال : البسر إذا اخضر.
٥ . البطن الأقب : الضامر.
٦ . اللغوب : الإعياء الشديد.
٧ . البزل : النوق.
٨ . الرامل : المقيم بالمكان ،العاكف به.
٩ . قبـاذ : أبو كسرى.
١٠ . السام : الموت.
١١ . الجحاجحة : مفردها جحجاح وهو السيد المسارع في الكرم.



الطواف حيث الجمر: بدرية الشحي

اللاوحدوية في تحليل النص السردي

شريفة اليحيائي *

١ - إثبات اللاوحدوية المتبناة في الدراسة:

تحاول هذه القراءة أن تقدم دراسة تطبيقية لقواعد و تكنيك الرواية «الحديثة في استنادها على الفكرة القائلة إن السرد الروائي الحديث لم يعد يرى في الرواية تحققاً لعناصر أو أساسيات النص السردي من حيث اعتمادها على وجود شخصية بطولية متفردة بتحريك أحداث النص و لم يعد يكتفي بوحدة الزمان و المكان ووحدة الحدث. فالأدوار في النص السردي الحديث تتنوع بين أكثر من شخصية، وأكثر من مكان وزمان و أكثر من حدث.

وتطبيقاً لهذه المقولة الحديثة القائمة على اللاوحدوية في النص السردي فإن اختيار رواية «الطواف حيث الجمر» للكاتبة العمانية بدرية الشحي كمحور تطبيقي لهذه المقولة له دلالة على أهمية الجهد المبذول في صياغة هذا العمل الإبداعي و تصويره لشخصية «زهرة» الفتاة المغلوبة على أمرها مع وجود عوامل مشتركة تقتسم مع زهرة دور البطولة المشتركة في تحريك أحداث النص السردي. ولعل هذا العمل الإبداعي سيظهر من القدرات في كتابة و تصوير الرواية ما لم تتمكن الكلمات المكتوبة أن تصوره ما لو ظهر في فيلم سينمائي.

و تأكيداً على اللاوحدوية في عناصر الرواية الحديثة فإن تسليط الضوء على أساسيات رواية «الطواف حيث الجمر» من حيث تقاسم دور البطولة بين الشخصيات و تعدد الأمكنة و الأزمنة و الحبكات التي قد تعد نقاط تحول للأحداث في الرواية. ففيما يتصل بالشخصية في الرواية، توجد أكثر من شخصية محورية تحرك سير الأحداث و ليست البطولة محصورة على زهرة التي كسرت قوانين المجتمع القبلي و ضربت بالعادات والتقاليد عرض الحائط و إنما أعانها وجود السلطة العائلية التي كانت الدافع الرئيسي وراء هروب زهرة إذ لولا معاناتها من القيود المفروضة عليها من السلطة الذكورية والروتينية التي تحياها كل يوم في أعمال البيت و الغسيل و الطبيخ و غيرها من موالاة يومية لا تنتهي لأبيها و أخوتها و عمها لما تمكنت من تحقيق رغبتها المكبوتة للتمرد والهروب. ولولا شخصية سالم و زوجته الأفريقية الغائبة فعلياً و الحاضرة فكرياً في النص والتي كانت بمثابة الدافع و الحافز لتأكيد فكرة هروب زهرة و فوق ذلك كان إعلان وفاة سالم التي نُذرت له زهرة ليتزوجها ثم تقرير زواجها من عبد الله - أخو سالم - لكي يقوم بتحقيق رغبة أبيه في إتمام حلمه بزواج أحد أبنائه من زهرة و لكي تتم مراسم العرس فكان لابد من شراء الذهب و الملابس ومستلزمات العروس ولأداء ذلك كانت الفرصة متاحة و مهيأة لزهرة للذهاب مع أبيها و عمها إلى نزوى - مع أن ذهابها معهما لم يكن إلا ذهاباً صورياً و شكلياً لم تقم زهرة فيه بأية مهمة في الاختيار إذ الرجال هم الذين اختاروا كل شيء وما على زهرة إلا أن تلقي نظرة عليه في النزل وليس في السوق. و لولا استحضار النص لجماعة الناس الذين التقوا بهم في الطريق إلى نزوى وإيراد اسم النوخذة الصوري سلطان في حديثهم ووصفه بالزطي الذي يبيع العبيد في إفريقيا، وتذكر زهرة لسالم الذي من الممكن أن يكون لسلطان دور في رحيل سالم و له معرفة و دراية بحقيقة موته و يعرف زوجته و طفله في أفريقيا. و لولا المبيت في النزل ووجود الخادم الفقير الذي عُهدت له مهمة حراسة النزل و معرفته لمكان تواجد سلطان في نزوى لما تمكنت زهرة من الوصول إليه و عرض رغبتها في الرحيل، و لولا حاجة سلطان الماسة للمال - و هو الذي اعتاد على بيع العبيد وتهريب الأسلحة إلى أفريقيا- لإصلاح المركب الذي تعطل في صور لما رضي أن يعرض نفسه للموت وغضب الشيوخ حين تصلهم الأخبار بأنه ساعد ابنتهم في الهروب قبل زفافها بأيام... وبذلك تكون قد تعاونت عوامل ساعدت على وجود أكثر من شخصية بطولية في النص، فهناك زهرة - سالم-سلطان-صالح-ربيع- كوزي-منيرة-كتمبو..الخ

أما بالنسبة لوحدوية المكان في نص (الطواف حيث الجمر) فالرواية تزخر بتصوير الأماكن ووصفها وصفاً دقيقاً يجعل القارئ يشعر بأنه لا يقرأ مجرد كلمات وإنما يعايش حقيقة أحداث مقترنة بأماكن حدثت فيها. فعلى سبيل المثال توجد أماكن تجعل القارئ يسترجع ماضي طفولته التي من الممكن أن يكون قضاها في منطقة جبلية حافلة بالمزارع والأفلاج والزقاق الضيقة و أشجار الغاف التي تحت ظلالها الوارفة تقوم مدارس تعليم القرآن الكريم لكلا الجنسين. فالرواية على هذا الأساس لم تقتصر في تصوير أحداثها على مكان مركزي واحد فلم يكن بلدة أو حيا أو زقاقا أو بيتا أو شارعا و إنما يمتد سير الأحداث ليشمل كل تلك الأمكنة فالأحداث تدور كما تصورها الرواية في بيت زهرة- في الحوش- في الجبل وعند الفلج وفي المزرعة وتحت شجرة الغاف حيث تعليم القرآن- في الطريق المؤدي هبوطاً من الجبل إلى نزوى- النزل- الموتر- منح- المضيبي-صور- ظهر المركب- مقديشو- ماليندي- ممباسا..الخ.

و كذلك الشأن في لاوحدوية الزمان في الرواية لم يكن الزمان حاضراً بالمعنى الوقتي المتعارف عليه للزمن إذ لم تدر الأحداث فقط في الليل -النهار-فجراً وإنما امتدت لتشمل فترات زمنية يقترن فيها التاريخ بالمعنى البعيد لأحداث الزمن ومستجداته بالمعنى الوقتي. فعلى سبيل المثال لا الحصر الأحداث تبدأ تاريخياً

* باحثة وأكاديمية من سلطنة عُمان.

بتسجيل رحيل سالم. ثم تمتد الفترات الزمنية بإعلان وفاته غرقاً في أفريقيا و مرور الأربعين يوماً حتى أُعلنت خطبة زهرة لعبدالله ورغبتها في كسر العادة تيمناً بسالم بأن تقرر الرحيل إلى أفريقيا وتعيش حياة الحرية التي طالما حلمت بها و ضاقت ذرعاً من القيود العائلية لذلك آثرت الهرب من الجبل كله و ختاماً للأحداث الزمنية يعلن الأفارقة الثورة على الإقطاع وإحراقهم كل شيء بما فيه مزارعهم و محاصيلهم و كانت زهرة ممن خسرت كل شيء.

٢- دراسة الأطر اللغوية في الرواية

على مستوى تحليل القضايا التي طرحتها بدرية الشحي في الرواية و التي تعد قضايا فكرية- اجتماعية في المقام الأول و التي تتأسس داخل إطار النقد الاجتماعي للأفكار والعادات التي يؤمن بها الناس خاصة من المنظور التي وصفته الكاتبة في الحياة الجبلية والداخلية و التي ترى في تلك الأفكار نوعاً من المقدسات و العقائد المتوارثة وغير القابلة للتنازل و التخلي لصالح تغير الأجيال، إذ تغلب فكرة التفرقة العنصرية بين الحر أبن الأصل - والعبد أو الخادم -الزطي الذي يبيع أباه من أجل البيسة- و الزطي أوطى من العبد الأفريقي الأسود ذي الأنف الأفطس وكذلك فكرة السلطة الذكورية وإن الرجل هو الأمر الناهي في كل شيء و ليس للمرأة أو البنت سوى الطاعة و الولاء «امرأة للطبخ والفراش فقط» ص١٠٤.

كما رأينا أنفاً فإن الدراسة الثيماتية لقضايا النص الروائي «الطواف حيث الجمر» الحافلة بثيمات التمرد و الرفض الاجتماعي- السلطة الذكورية- رفض التفرقة العنصرية و أخيراً ثيمة الندم و تأنيب الضمير و هاجس الحنين و الشوق إلى الوطن، هذه الدراسة الثيماتية في تكامل عناصرها السردية و تبنيها لفكرة اللاوحدوية في النص السردي الحديث إثبات أن الرواية مبنية على تعددية وتقاسم الأدوار والأحداث بين الشخصيات والأماكن والأزمنة المختلفة. ولإبراز الوجه الآخر من الدراسة والمتصلة ببعض الظواهر اللغوية لتحليل وتفسير الجوانب النفسية والاجتماعية والفكرية لشخصية زهرة كمحرك فاعل للأحداث المحيطة بها وللشخصيات الأخرى التي تعطي صورة واضحة لطبيعة المجتمع الجبلي القبلي البحت ولطبيعة المناطق الساحلية في صور وأفريقيا. الظواهر اللغوية المطروحة تتمثل في توظيف لغة التمرد الأنثوي ولغة التفرقة العنصرية ولغة الحوار الخارجي والحوار الداخلي وضمير المتكلم وأخيراً لغة الوصف.

١.١ . لغة التمرد الأنثوي:

تبدأ الرواية باستحضار مقطع لـ(فريدريش هيلدرلين) مليء بالحسرة على فقد عزيز «روحي كل نهار ترحل عنك، تعود إليك.. عيني تبكيك، تريق الدمع.. تتمنى يوما أن تصفو كي ترنو لك فتراك و تهنأ بك». مقطع يعبر عن توق النفس الباحثة عن رفيقها والمتلهفة لرؤية الذي رحل و لم يعد. و للتأكيد على دلالة هذا المقطع فإن نغمة التمزق الداخلي و الوجداني تتحول إلى لعنة و غضب يفجر تمرداً داخلياً نابعاً من الشعور القاتل بالندم، هذه اللعنة ترد على صوت المتكلم الحاضر في الرواية و الذي اتسم بلغة التمرد و الغضب و هو صوت ضمير زهرة.

و لكون زهرة تتصارع في نفسها رغبة التمرد و كسر المألوف على ما اعتاد عليه المجتمع الذي تربت فيه زهرة و بين القيود و القوانين المفروض عليها التزامها من قبل السلطة الذكورية، فإن تساؤلاتها الاستنكارية المتكررة لأمها: «أتزوج عبود؟.. مرة أخرى أمي، من؟ .. لماذا؟ زوجوني ابن عمي راشد، ابن عمي فهم...هل تريدين أن تضحك عليّ الحريم؟ عبود صغير و ما يعرف شيء، انا ما أتزوج عبود و لو حصل العجب..» ص١٨ صرخة التمرد و الرفض تتكرر بعد أن فاض كيل زهرة في إقناعها بالزواج من عبدالله ، ماذا عليها تفعل «أي نوع من الرحمة أطلب؟» ص١٨ قمة الحيرة و التوسل ولكن ممن؟

«دقات قلبي تدق في أذني كسيل غاضب على العريس، وسالم لم تيبس تربته بعد» يختلط التوسل بالغضب باستخدام أداة النفي القاطع (لن) و مسبوقة و ملحوقة بأداة النفي (لا) وعلو حدة التمرد «لا لن أتزوج عبود لو قتلوني! ..لن أتزوج أحداً.. لا أريد عبود» ص١٨. وتنكمش زهرة على نفسها لا تدري ماذا تفعل تجاه المصيبة التي أعلمتها أمها بها و سوف يؤكدها أبوها «صوتي مخنوق و جسدي يرتعش بحمى تخضه، تضنيه ذهاباً و إياباً» ص١٨. و أن طاعة ما عزم عليه الأب بزواج زهرة من عبود هو عين العقل «أه يا زهيرة هكذا تعقلين، توكلي على الله يا بنتي..» و كما تم الإيضاح فإن طاعة الوالدين و رضاهما مهما كان فيها ظلم شديد للبنت ففيها طاعة لله و التوكل عليه، و هو في الحقيقة ليس توكلا على الله فقط و إنما هو رضوخ واستسلام وضعف للسلطة الذكورية لكون البنت جنس ضعيف مسلوب السلطة و الإرادة.

إذ ابنة الأصل لا تقول لا وابنة الأصل لا تعارض الرجال فيما يبدون و ليس لها الحق في إبداء الرأي فـ«الرجال هنا تيجان الرؤوس ولو كانوا لصوصاً و زناة» ص٨٩. ولعل الفكرة الأخيرة هي التي كانت الحافز الأقوى في تحريك مجريات الأحداث إذ قوة الكبت وظلم الفتاة في القيام بالخدمة ليل نهار دون شكوى أو حتى كلمة شكر تقال قد يقود إلى ما لا تحمد عقباه إذ يدمر الفتاة و يعرض الأهل للعار والفضيحة وهذا ما أكدته الرواية. فزهرة الشخصية التي تجمع المتناقضات الحنين والشوق إلى الأهل والجبل وبين الإحساس بالتمرد ورفض القوانين المقيدة المفروضة عليها كامرأة فهي على الرغم من ذلك البنت العاقلة الرزينة التي قفل العمر عنها راكضاً تاركاً وراءه شعيرات بيضا وعمرا بائسا وكللا ومللا من عمل كالحمار في الطبخ و تنظيف البيت وتحضير الطعام للرجال وجلب الماء و رعى البقرات السمان وجز القت فليس في الحياة بقية لجديد و فوق ذلك وبعد أن مات الحبيب المنتظر غرقاً في إفريقيا و الذي نذره الأهل على أن يكون زوجاً لزهرة لم يكن منهم سوى تقرير مصير جديد لها في الوقت الذي لم يمض على وفاة الأول سوى أربعين يوماً قرر أبوها مع أخوتها الذكور- و لم تذكر الرواية ما إذا كان لزهرة أخوات إناث- تزويج زهرة بمن يصغرها بما لا يقل عن اثني عشر عاماً إذ حملته زهرة حين كان صغيراً و داعبته و لاعبته فكيف يكون لها زوجاً؟! أي عقل يقبل هذا لأنها عانس و لن يقبل بها أحد من أبناء أعمامها بعد أن مات ممن هو في عمرها وزواجها كامرأة محصور على أبناء العائلة فقط لا يتعداه للأغراب في حين أن للرجل أن يختار ما يشاء بدليل رحيل سالم و زواجه من أفريقية.

و تعلو نغمة التمرد و السخرية و الاشمئزاز من الناس نتيجة ردة فعل إشاعة خطبتها لعبدالله: « لو أقدر على الصراخ لفعلت، لو أقدر على تمزيق الوجوه كلها لفعلت، لو أحمل مجز القت و ابقر بطن من يحادثني لفعلت. أه ..أه ما أشعرني بالعجز، بالقهر. أي لعبة يلعبونها معي، أبعد كل الطاعة أجازى بعبود؟ وسالم الذي وضعت له قلبي قرابة العشرين عاما، يلغى هكذا؟ أيطلب مني أن أنظف شراييني لعبود؟ » ص١٩ .

وترد في الرواية فكرة أن المرأة التي ترضى الهوان والذل و الانكسار للرجل وللمجتمع الذكوري الذي يسيرها و يتحكم في مجرى حياتها «ابنة الأصل لا تعترض على قرارات الرجال»ص٢٢- على الرغم من أن الرجل هو سبب هذا الهوان- هذه المرأة لا تكون محط اهتمام من الرجل و يفضل الزواج ممن تملك الإرادة على قول رأيها «الآن فقط عرفت لماذا أثر سالم السوداء عليّ. ليس بيدي أن أفعل و لو مرة واحدة ما أشاء كأي امرأة مهضومة.. جمالي بارد محاط بالهوان.. لا أختلف و أنا اليوم في الثلاثين عن طفلة الثالثة بالأمس.. لم يتغير لديّ شيء سوى حفنة مرارات.. أبتلعها كل يوم، متجاهلة تقرح جسدي الخائر. مصابة بالتحديد بالقصور، قصور اليد و الرؤية.ص٢٢.

وتتأكد مقولة أن «ابنة الأصل لا تعترض على قرارات الرجال» وإذا ما حدث و اعترضت وأصدرت رأيها الذي يخالف ما قرره الرجال فإن التوبيخ يكون جزاءها «زهرة ..أخ عليك.. أهكذا تحدثين عمك يا بنت؟ و كاد أن يصفعني متكلفاً الغضب لولا أن تظاهر العم بالابتسام: إياك أن تضرب العروس.. دعها تتدلع» ص٢٣.

و نتيجة لوصول زهرة إلى حالة التمرد الناتج من طفح كيل الصبر والتحمل والسكوت على تكرار الإهانات ومطالبتها بالصمت على الرغم من كبر سنها وطفح الكيل هذا قد قاد زهرة إلى مرحلة التحول النفسي والاجتماعي الذي سوف تترتب عليه أحداث الرواية وحدوث التغيرات الجذرية في حياتها. والوصول إلى درجة التمرد والرفض المعلن عنه والصريح الذي جرها في البداية إلى التوبيخ وانزعاج زهرة نفسها من هذا التحول المفاجئ في شخصيتها و التي لم تعد تتحمل كما كانت من قبل «ويلي..ماذا جرى لي.. لماذا لم أعد أقدر على كبت غيظي، ماذا حصل لصمتي، ماذا جرى لعقلي ليجره لهكذا حماقة؟» ص٢٣ تبدأ لغة الغضب و التمرد باتزان بسيط لم يصل الذروة بعد يؤكده الشعور بالإساءة القوية من ردة فعل سالم بزواجه من أخرى غير زهرة التي نُذرت منذ الطفولة و أوهمت هي نفسها بأنها لن تتزوج غيره حتى صارت موضع حسد بنات الأعمام لأنها كانت خيار عمها الذي أختارها زوجة لابنه سالم لأنها كانت أفضلهن «اعتراني هدير عاصف، لقد أضحك عليّ الجبل وسأكون من اليوم ولاحقاً مدعاة لسخرية ونميمة (فوالة) الطرقات. لا يسعني بعد اليوم أن أظهر نفسي» بعد هذا المقطع تعلو حدة الغضب قليلاً على سالم لجعله زهرة ألعوبة على لسان أهل الجبل فلا تزوجت ممن نُذرت له ولا هي تزوجت من غيره «جعلني ذلك المغرور ألعوبة، معلقة بالوهم فلا أنا له ولا أنا لغيره» وهنا تصل حدة الحنق منتهاه إذ تعلن زهرة كرهها الدفين لسالم و لنفسها التي خضعت ومازالت تخضع للوهم «أكرهه، وأكره نفسي الراضخة للوهم حتى الآن»... وكردة فعل قوية لحدة الغضب وإعلان الكراهية ترتسم تلك الحدة في تصوير نهاية رحلة جلب الماء من البئر إذ تصب الماء في الخرس وكأنها في ذات الوقت تفرغ حدة الغضب الذي اعترى رأسها المثقل بالهموم وهاندوة الماء معاً «صببت الماء في الخرس، كانت صورتي على لجين الماء مضببة وغامضة. أما في المرآة فقد كنت امرأة عانساً تعدت الثلاثين مع أن وجهي ما يزال بهياً مخضباً وعيناي خضراوان حلوتان». ص١١.

ولغة الغضب وصب اللعنات على سالم الذي جعل زهرة أضحوكة الجبل تتراجع شيئاً فشيئاً مع عملية صب الماء وتفريغ «هاندوة الماء المملوءة في الخرس وبهذه الحركة فصب الماء يعين على صب الغضب والتخلص من ثقله في الرأس مثلما هو الشأن في صب الماء و التخفف من حمله الثقيل على رأس زهرة. هذا التفريغ اللاشعوري للغضب يصل إلى درجة التأسف على الحبيب الذي رحل و رحلت معه سنوات العمر التي لن تعود و تبلغ درجة التحسر على وفاة سالم أن تعزي أباه الذي فقد ابنه «مسكين أيها العم ... ترى كيف هو العزاء الذي أقمته لابنك العاق، هل بكيت؟ أم بقيت كعادتك سداً منيعاً محجور العين، تنظر بحزمك الأبدي، مدعياً اللامبالاة ومتغطياً بالرجولة؟

وفي مشهد الرحلة إلى نزوى وبحكم طبيعة زهرة التمردية ورغبتها في كسر حاجز التفرقة في معاملة الأنثى كخادمة للرجل ومطيعة له في كل ما يأمر، فإنها في هذا المشهد الوصفي التصويري تشعر بنوع من التشفي و الشماتة في رؤية أخيها-صاحب العزة- مذلولاً تحت أقدامها يجر بغلها الذي تعتليه في حين أن أباه وعمه يمتطيان حصانين، وتزداد نغمة السخرية و الاستهزاء بأخيها على أن تصفه بأنه ليس أقل من أبناء الملوك في شيء في التفاف الجواري حول أيديهم«مسكين يا علي، جبينك الأبيض مخطوط بالسخط الداكن. ولكنها على الأقل المرة الأولى التي أبدو فيها أفضل منك، كانت لك وأخوتك مطلق الحرية، تسرح في الأرض، تغازل الحريم عند الفلج، تواعد وتعود وقتما شئت، تنام القيلولة كل يوم بينما أكون وقتها أجابه نعاس التعب وأغسل آنية الغداء مصاحبة الشمس. حتى في الحقل، بالكاد تمتد يداك تخرفان الرطب أو تجزان القت للبهائم، كل شيء كنت أفعله أنا أو معي أمي التي لا تشكو، تدفعك هي لترتاح ونبقى كلتانا نشقى حتى المساء. ماذا ينقصك عن أبناء الملوك، و الجواري مكدودات بين يديك؟»ص٢٤ و تزداد نغمة الغرور الذي أجتاح زهرة نتيجة رؤيتها أخاها متعباً من جر البغل «كم يلذ لي أن أرى و لو مرة انتصاري على أحد من أخوتي، كم مرة لطخوا الفسيل الذي أنشره صباحاً لأعيد غسله مرات بدون شكوى تذكر» ص ٢٩

و تراود زهرة فكرة وصفتها هي نفسها بالشيطانية حاولت مراراً أن تطردها من تفكيرها لكن كلما لاح لها ذلك الخادم الأسود الذي يعمل في النزل الذي قضوا فيه قيلولة الغداء في نزوى نتيجة وصولهم المتأخر « كان الشيطان يعبث من جديد مع مرور الوقت السريع، ولم لا؟ و لكنني لم أخرق العادة من قبل، لم أجرؤ يوما في مجرد التفكير بالعصيان، ماذا بي؟ و دون أن أدري تناولت بعيني تحركات الخادم المرتبكة في المر المحاذي لنافذتي، تجربة واحدة، ربما تخلق لي فرصة جديدة تماماً، ..لا..لا.. ويحي، سيقتلونني، سيذبحونني بالخنجر الذي ألمعه كل صباح في الدار، ويلي الستر أحسن» ص٣٠.

و هنا تبدأ حبكة الرواية و التي تحول مجرى الأحداث تجاه زهرة كمحرك فاعل للطواف حيث الجمر- و في الحقيقة هو ليس طوافاً حيث الجمر و إنما هو تقلب واحتراق فيه فدلالة العنوان توحي بمجرد الملامسة البعيدة في حين أن الدلالة الحقيقية تنم عن الاقتراب البعيد عن الحذر و اللاوعي لكل ما قد ينتج عن الدخول في الجمر و هذا ما أكدته الرواية- و التي تتلخص في التفكير في الهروب و ترك أهلها يتمرغون في وحل العار و الفضيحة التي ألبستهم إياها ابنتهم الوحيدة. تداهم زهرة الفكرة المجنونة بعد أن تركها أبوها و عمها و أخوها لأداء صلاة العصر في حماية الخادم الذي يحمي النزل؛ إذ تهم بتهديده «كان الخادم غارقاً في سبات طويل عندما هزته بعصبية. استقام صارخا فنهرته مرتعبة من جثته الضخمة: إشش.. اهدأ .. لن أخبر سيدك عن نومك.. يا ربي يا سيدتي؟ ماذا

هناك؟ أقسم لك بأنني لم أنظر إليك أبداً عبر الكوة، صدقيني، لم أقل شيئاً عنك لصاحب النزل، ما بالك لا تصدقين» ص٣٢ و بقسم ذلك العبد الفقير الذي نتيجة خوفه أخبرها عن كل ما قاله و ما فعله حتى و إن نفاه فإصراره على النفي أثبت ما لم يسأل عنه، فهو قد نظر إلى زهرة من كوة الغرفة و أخبر صاحب النزل عما رآه. و هنا تحاول زهرة أن تستغل خوف الرجل بتوظيف مكرها و خبثها الذي لم يسبق لها و أن استغلته، وبما أن الوضع ملح و يتطلب من زهرة أن تفعل شيئاً كي تنقذ نفسها من زواج عبدالله فإن الخادم الأسود هو المنقذ برشوته ببضع بيسات إذ أنه هو من جلبه إلى النزل على الرغم من سمعته السيئة التي حاول الرجل الأسود أن يبعد زهرة عنه بسؤاله ما إذا كان أبوها يعرف أنها تسأل عنه إذ أنها «بنت ناس، أهلك من أحسن و أقوى الناس» ص٣٢ . وعموماً لحظة إتخاذ القرار دائماً صعبة قد ترجع صاحبها إلى الوراء ما لم يكن ذا عزيمة قوية إذ في تلك اللحظة تتصارع وتعتمل في النفس أفكار شتى لا حد لها وتبدأ لحظة اتخاذ القرار «تسارعت أنفاسي وأنا أطلق العنان لساقي المتخاذلتين خارج النزل، وهي المرة الأولى التي يتسرب فيها الجنون إلى حياتي الرتيبة، أشعر بالضياع والموت يتربصان بي على جميع الطرقات، بي مزيج من الرعب والحماس، يلفحان وجهي بإثارة غريبة، وتجرأت أخيراً على مواجهة العار، لكنني الآن وقد أذهلني ما مضى من عمري متسربا لسراب، لوهم، الآن أجدني متشبثة بأمل ضحل، اليوم يحق لي أن افعل ما أراه أنا صواباً وعلى أية حال كل الطرق الممكنة أمامي مكشوفة للموت» ص ٣٣ .

وتختلط مشاعر الخوف والرهبة بالتمرد إذ أنه مضى من العمر الكثير وقد حانت الفرصة لكي تنقذ ما تبقى من عمرها حتى وإن كان المتبقي مؤداه إلى الموت، وكأن بزهرة في هذه اللحظة قد أيقنت مهما كانت فعلتها قد تفتح لها أبواباً من الأمل جديدة إلا أن الموت هو المصير المحتوم لها. والهروب هو الحل الوحيد لكل حالات اليأس وفقدان الأمل الذي يداهمها بزواجها من عبدالله، وكان لزهرة ما سعت إليه فمجرد ما اعتلت سطح المركب المتجه إلى أفريقيا ذلك الأمل المنتظر لم يكن من زهرة سوى أن تعلن صرخة الفرحة والشعور بالحرية لأول مرة وأن لا قيد ولا عادات ولا تقاليد تمنعها ولا رقيب يعد خطواتها و كأنها تبدأ الحياة من جديد فهي تحقق الآن طموحها وتمردها وكسرها لكل ما حد حريتها و هي تحقق كذلك جنونها المتعطش إلى التمرد «أحب هذي الحياة، أحب أن أعيش فقط أطير بلا توقف، أحلق وأرى الكون بأسره تحتي، وأنا للمرة الأولى والأخيرة فوق، لا يمسكني شيء ولا تتعب اجنحتي، وهكذا وكما وعدت نفسي وأمام عيني سلطان نافد الصبر دونما تردد أو تأخير، أمسكت ببرقعي ونزعته عني وبسرعة رهيبة رميته في البحر، لم ألتفت إليه ولا إلى أولئك الحمقى المتناقضين». ص١١٤.

و حين تصل زهرة إلى إبداء إعجابها من أن تكون محط أنظار الرجال حتى و لو كانوا ممن هم أقل منها شأناً وحتى لو أبدت سخطها و تذمرها منهم إلا أنها في حقيقة الأمر تشعر بالنشوة تغمرها من الأعماق والرغبة في الانتقام من الذكورة و سلطتهم التي طالما عانت منها «ما كان ناقصاً أيضاً ان أبلى بعاشق من البحارة، وإن جئت للصراحة فهذا يعجبني، بل يعجبني جداً، سعيدة أنا أن أجد أن هناك واحداً على الأقل مستعد لتخطي حاجز الفوقية من أجلي، واحد أستطيع أن أدوسه بقدمي، أذله فيسقط أمامي صريعاً دون شكوى أو تذمر يذكر» ص١٣٠ ويزداد ارتياح زهرة وشعورها بالزهو والكبرياء حين تتمايل في مشيتها أمام سليمان الذي يبدي لها إعجاباً واهتماماً مختلفاً لم يبده أحد من البحارة الذين يعتبرونها منحطة «أما هو فكانت نظراته ذاتها سمواً غريباً، وكنت أرتاح عندما أستعرض نفسي أمامه واختلس النظر فأراه مهتزاً مرتبكاً» وتستمر في مكرها المغلف بالحياء والخبث الأنثوي « وكاد يسقط ضعفاً وقتها، كنت أرغب لحظتها بأن أقهقه ولكنني تماسكت وأنا أتجاهل إرتعاشته وضعف ساقيه ...وبرغم ضعف مكانته ومنزلته على ذلك المركب، إلا أنه كعادة جنسه كان يبرهن على أهميته، وأومأت خاضعة وبداخلي ضمير غبي ينعتني بالمخادعة، ولم أكن خائفة بالمعنى الذي أسبغته، كنت فقط أحب أن أراه يخدمني من بؤبؤ عينه، يركض لاهثاً من أجلي، يعاند سيده من أجلي». ص١٣٢.

و لكون زهرة هاربة تطاردها أوهام الخوف والرهبة والشعور الدائم بالندم وتأنيب الضمير على الخطوة المجنونة والشيطانية التي قامت بها من أجل إنقاذ نفسها وعمرها البائس الذي وضعها فيه أهلها والمجتمع الجبلي بعد وفاة سالم على الرغم من شعور التمرد والغضب الذي ينتابها بين حين وأخر، إلا أن زهرة في حقيقة الأمر ليست راضية عن كل ما قامت به من تمرد وهروب ولكي تدفع الثمن كلفها ذلك الكثير من سمعتها وتعرض الرجال لها وهي لم تتمكن من الهرب منهم ومن سلطتهم التي طالما حلمت بكسرها إذ ما زالوا يطاردونها ويعرضون عليها الزواج فتراها تقول « أيها الرب الرحيم ماذا بي، لماذا لا أعرف طريق الهداية، ولماذا قدرت أن أعيش دوما أحمل وهماً وأجني السراب، باليوم كما بالأمس سأدوس على كل من سيقف في دربي، وكما فقدت الأهل بالأمس، سأفقد اليوم إرثي فلا قوة لي على مواجهة أخطائي القديمة ولا قوة لي على الوهم من جديد». ص ١٦٣

ترتفع حدة غضب زهرة من تصرفات سلطان التي حاول فيها إغراءها و إيقاعها في حباله و التقرب إليها في لغة إباحية وأسلوب تحرشي رجولي يحاول فيه اجتذاب زهرة إليه لكي توافق على الزواج منه و تستمر في طرده خارج غرفتها ولم تبده أي اهتمام يذكر. فتصف بداية تحرشه بها حين جاء إلى قمرتها ليلاً «سمعت طرقة خافتة للغاية على الباب ظننتها مداعبة ريح، ولكنها عاودت من جديد، ولم أتحرك قيد أنملة، سمعت صرير الباب فأنتابني الخوف، من تراه الذي يطل علي في هذا الوقت، أيكون ربيع حارسي الأمين، ومن غيره يجرؤ على الاقتراب من قمرتي، ليتني لم أنس دس المزلاج، خفت وقتها من إصدار صوت يفضح سهري المجنون:

- عرفت أنك لم تنامي بعد.

- يا ربي! (و لم أستطع النطق، انخرس لساني و أنا أراه أمامي في وقت ساكن نامت فيه كل الكائنات عداي و عداه و الموج الهادر)

- أكنت تنتظرينني؟

- أخرج بسرعة من هنا

- اش، اخفضي صوتك، سيطلقون علينا لقباً لن يعجبك في صباح الغد..الخ» ص١٦١

أثناء حادثة غياب سلطان ينتاب زهرة إحساس هو بين الهزء بسلطان و الندم على أنه قد يكون قتل نفسه لأنه يحبها فهي «لا أريده أن يموت، فليكسروا أنفه أو ليجدعوه ولكن ليس أكثر من هذا، ليس أكثر»١٦٦ فيواجهها صالح بحقيقة أن سلطان خرج من غرفتها قبل ليلتين من غيابه وإنه ظن أن زهرة امرأة شريفة

«ولكنها ككل النساء عبدة الفلوس» ص١٦٧ وهكذا ساءت سمعة زهرة بسبب سلطان وتمنت حينها له الموت وما كادت تفعل حتى عرض عليها صالح الزواج منها بلهجة مليئة بالتوسل «أنا من يسعدك، حتى لو كنت أخطأت معه سأسامحك وسأتزوجك، ولكن لا تصدقيه لقد أغوى قبلك الكثيرات وكلهن الآن ذليلات له، لا يقدرن على نيله أو نيل غيره» ص١٦٨. وتعلم بعدها أن صالحاً هذا هو الذي وشى بسلطان الذي كان يقوم بصفقة عبيد ووقع في يد شيخ قبيلة غاضب كان قد فقد ابنا في العام الماضي وعلم أن سلطان قد باعه عبداً في بلاد من بلدان العرب ونال سلطان العذاب الطويل وعملت زهرة على تطبيبه وشفائه. ولكي تنقذ سمعتها من تلطيخ صالح، وتتزوجه غير نادمة وما كادت تعرف طعم السعادة والاستقرار بامتلاكها بيتاً ومزرعة صغيرة وعبيداً يعملون على خدمتها وذهبا وملابس كأي عروس جميلة بيضاء والتفكير بإنجاب أطفال حتى يخطف الموت منها صالحاً «طعنوه بخنجر غادر وهربوا» ص١٩٢ .

والرواية في أحداثها المتسلسلة تقرر أن كل ما حدث لزهرة من إهانات وعقبات واجهتها بدءاً من التفكير في الهرب ولقاء سلطان مروراً بصور ووصولاً إلى مقديشيو ومن ثم تعرضها للشتيمة وسوء الظن والسمعة الدونية من قبل البحارة وطليقة سلطان وأمه في صور واللواتي اعتبرنها ساقطة وخليلة لسلطان «أيتها الساقطة الملقوطة وبلغت بك الجرأة أن تأتي إلى هنا- يا سراقة الرجال يا سافلة- يا بنت الزنا يا فاجرة- يا عديمة الأدب (يا نغلة)» ص٩٤ وغضب الأفارقة فيما بعد الذين شنوا ثورة تخريبية ضد الإقطاع فأُحرقت ودُمرت كل ما عملت زهرة على امتلاكه من محاصيل وماشية وخدم. وكانت الخاتمة أن تتزوج زهرة بأفريقي أسود مثلما فعل سالم من قبل ومثلما تنبأت لها المرأة العجوز أم سلطان «لم لا تتزوجين عبدا من أفريقية إذن؟»ص١٠٥ وكأنها بذلك قد حطمت العبودية التي حرص أهلها في الجبل على تكرارها وتسميعها لها وإعابة سالم الذي فضل الزواج من أفريقية سوداء ذات أنف أفطس على زهرة ابنة الشيوخ و حتى زهرة نفسها قد اقتنعت في أحيان معينة بأنها أفضل من تلك الأفريقية التي تخرب النسل.

و التحول الجلي الذي حدث في شخصية زهرة خلال تسلسل الأحداث في الرواية يوضح نقاط الموازنة في شخصية زهرة خلال مرحلتين: زهرة قبل الهرب و زهرة بعد الهرب. وزهرة نفسها تستغرب من هذا التحول الذي استشعرته بمجرد أن ركبت المركب و بدأت الرحلة إلى أفريقيا «قرصت نفسي، هل أنا حقاً زهرة الماضي التي تغسل المواعين عند الفلج، والدار والبقرات؟؟ وتلة الغدير؟ وجرة المياه؟ وقصعة العجين؟ قبل الهروب نجد زهرة شخصية مسالمة ضعيفة/ مطواعة/ لينة قابلة للكسر/ ليس لها في الخوض مع الرجال شأن/ صبورة لدرجة اليأس وفقدان الأمل. وزهرة بعد الهروب تغدو قوية متمردة/سليطة اللسان/ تناقش بحدة وتجادل في كل شيء/ مخادعة ماكرة في طرق لفت انتباه الرجال وشعورها بالغرور والخبث/ إقطاعية من الطراز الأول في تملكها لبيت ومزرعة ومحاصيل وخدم يسعون على قضاء حوائجها/ صاحبة القرار في كل شيء وذات سلطة آمرة ناهية لا أحد يقوى على معارضتها فيما تريد.

٢.١ لغة الحوار الداخلي و ضمير المتكلم

منذ مقطع هيلدرلين في بداية الرواية و بحضور صوت المتكلم فإن القارئ يبدأ في معايشة الحدث الحقيقي للنص السردي إذ أن هذا الصوت ينقل القارئ من مقطع هيلدرلين التحسري إلى مقطع التمرد والغضب الذي يدمر كل ما يتواجد في طريقه «فليذهب جميعكم للجحيم، وهذه الشعيرات البيض و هذا العمر البائس. وليذهب سالم والعالم من بعده وحوله إلى النار». ولتبرير أسباب اللعنات المتكررة على الجميع وعلى الصوت الحاضر في النص والعمر الذي أضاعته، وحضور شخصية سالم التي لم تتكشف حقيقته بعد و ما علاقة الصوت الحاضر بسالم ولماذا تحلّ عليه اللعنة وعلى من حوله ومن بعده، نجد ذلك التبرير في «لقد ضاع عمري عبثاً ضاع في سراب مملوء بالوعود الكاذبة ..» ثم يأتي مرة أخري صوت النفس الداخلي «أي حسرات بعد هذا تنفع، ما باليد حيلة» ص٧ . ويُقفل النص بمقولة استسلامية بائسة توحي بالعجز وقصر الحيلة التي تتكشف فيما بعد حقيقة قولها من خلال سرد الأحداث.

كانت تلك اللعنات و الشتائم مجرد كابوس جاثم على روح «زهرة» الصوت الحاضر في الرواية والذي أيقظها منه صياح «ديك أم قيس» الذي أعتاد على الصياح باكراً.

وبالتدريج تأخذ الأحداث طريقها إلى سرد التفاصيل على لسان صوت الحاضر المتكلم «صوت زهره» في حديث الضمير الداخلي الذي يصر على تعذيبها وكسر التمرد الذي ينتابها بين الفينة والأخرى من خلال رسم شخصية سالم التمردية «كان يجب علي أن أعرف أن ذاك الطفل العنيد المتمرد الذي كان يلعب معي في طفولتي الغابرة لن يرضى بي، وأنه كان سيركض خلف المستحيل كعادته، نحو امرأة من طراز آخر، مخالف تماماً، ليتني قدرت أن أرفض سالم منذ البداية. ليتني قدرت أن أتزوج سيفاً أو يعقوب لأثبت له أنني مرغوبة من كل شباب العائلة» .ص٨ .

ويدخل مسرح الحدث صوت آخر يوقظ زهرة ويخرجها مما كانت فيه من حديث الضمير الذي يعذبها ويلومها على البقاء على حب سالم الذي تركها ولم يلتفت إليها وهرب ليتزوج امرأة من طراز مختلف. هذا الصوت هو أم زهرة تأمرها بنفض بقايا النوم:

- «زهرة، قومي يا ابنتي، صلي و اخبزي العجين». ص٨.

- هذا التركيب اللغوي يحمل مغزى ذا صبغة دلالية تشي بالوظيفة الاجتماعية الروتينية للمرأة في المجتمع العربي (صلي- طاعة الخالق بأداء الصلوات) (اخبزي العجين- طاعة الوالدين بالانصياع لأوامرهم في خدمة المنزل وخدمة الذكور) وبتلك الوظيفة الدلالية التي تقصر مهمة المرأة على الطاعة في أي أمر كان للخالق والمخلوق- الذكر.

يغيب صوت الأم بأداء الأمر ليحل بعده مباشرة صوت الضمير مرة أخري وهو صوت مصاحب لزهرة في خلوتها ووحدتها القاتلة يأتي هذا الصوت من جديد ليؤكد لها أن من تكون وظيفتها اليومية منذ الفجر (صلي و اخبزي العجين): ماذا يريد بها سالم؟! دلالة استفهامية استنكارية تعجبية. ما الجديد الذي يمكن أن تضيفه زهرة في حياة من اعتاد التمرد و كسر العادة لكي يرضى بمن ليس لديها سوى الصلاة وخبز العجين وخدمة الذكور من إخوانها.. « أقضي يومي في دائرة مكررة، لا جديد فيها ولا حياة، هذا المتغطرس كان يبحث عن امرأة أخرى.» ص٩ . تبرير الضمير الداخلي يقنع زهرة بأن ما قام به سالم كان طبيعيا في البحث عن أخرى لا تقوم بما تقوم به زهرة ولا تحيا حياة مملة مثلما زهرة تفعل. تتوارد في عقل زهرة الخواطر الشاردة التي تستجوب ضميرها طبيعة سالم

المتمردة والمتعطشة في تجريب كل شيء غريب لم يره ولم يسمعه نتيجة الحياة في الجبل الأخضر الواقعة تحت ظروف الحرب والمعزولة عن أية مشاهدات حياتية. صوت سالم يأتيها مخترقاً صمتها «أريد أن أرى الكون الأخضر يا زهرة، ماذا بعد الجبل، يقولون بحراً، هل تعرفين البحر يا زهرة؟!!» ص٩

حديث النفس الداخلية المتكرر في الرواية يشي بلغة التأنيب والندم الذي ينتاب زهرة باستمرار ولا يخرجها من حالة التأنيب إلا صوت خارجي كصوت الأم، الأب، الأخ أو العم ليفرض عليها عملا روتينياً خُلقت لأدائه كالأعمال المنزلية وتقديم فروض الطاعة للذكور بدون مناقشة. فحين طرحت مسألة زواج سالم من أفريقية سوداء وموته غريقاً، كان البديل لزهرة أن تتزوج من شخص يصغرها كثيراً وأكد أبوها أن زهرة «ستفعل كل ما أقول، منذ متى البنات يقلن لا؟ لقد صارت كلام الناس» ص١٤. فالحجة التي قدمها الأب لفرض أوامره أن ابنته أصبحت حديث الناس.

ويتردد الحوار داخليا بين زهرة وضميرها الذي يؤرقها ويثقلها بالأسئلة عما إذا كان شيء ينقص زهرة حتى يتركها سالم ويتزوج بأخرى وماذا في تلك حتى يفضلها عليها.. «جميلة وأخبز وأطبخ وتنجيمي أدق تنجيم ..ماذا ينقصني؟ نظيفة ومطيعة وأعمل كالحمار بلا كلل» ص١١. وزهرة في ذلك الحوار بطبيعة البنت التي تربت في بيئة منزلية ليس لها سوى الخدمة ليل نهار دون شكوى ولا كلل ولا ملل تعتقد أن مواصفات هذه البنت لا شك في أن أحداً ممكن أن يرفض الزواج منها لأن المرأة مخلوقة لخدمة الرجل والقيام على راحته وليس من حقها هي أن ترتاح أو تمتهن أية مهنة أخرى غير خدمة الرجل كما يحدث في الوقت الراهن.

وتزداد ثيمة تأنيب الضمير خاصة بعد أن تحقق العار لأهل زهرة نتيجة هروبها قبل أيام من العودة من نزوى إلى الجبل لإكمال مراسم العرس و زفافها إلى عبدالله. خوفاً شديداً كان يداهم زهرة من احتمالية تكلم العبد الفقير الذي كُمم أثناء نومه إذ هو الوحيد الذي يعلم بحقيقة هروبها مع سلطان «لو تكلم العبد سيلحقهم الذل وسيطأطئون رؤوسهم من الهوان، لقد ألحقت العار بناسي. لماذا وأنا العاقلة الرزينة؟ أه لماذا قررت إلحاق الهوان بعائلتي العريقة ذات الكبرياء! لماذا لأي سبب أثرت البقاء مرعوبة تحت سلطة بحار مشوه؟ أعترف أني انتقيت أقرب الطرق إلى الموت»ص٥٨ و«سيصل أبي مخذولاً، وستلطم أمي وجهها معلنة لحاق العار بالعائلة، و سيلعنني العم و بناته باللصة الفاجرة، وسيلعنني كل من يعرفونني إلى يوم الدين» ص٦١.

وتستمر الرواية في وصف تأنيب الضمير والشعور القاتل بالندم على ما جنته زهرة على أهلها ونفسها وما جلبته من سمعة بين البحارة ومما قد يتناقلونه فيما بينهم عنها ومما قد يرميها به القدر المجهول «أنا الأن في طريقي لعالم أخر مجهول، ربما يحبطني ويجعلني أعض أناملي ندماً على برحي داري الصغيرة في الجبل، وصداقة البقرات السمان في الحظيرة، وربما أفرحني..» وتعاود تسائل نفسها «فيم الفرح؟ لقد صرت عجوزاً الأن، أأفرح لرؤية من سرقت حبيبي الوحيد؟ أو لملك يفتح أبواب السعادة ويعاملني كأميرة؟ ذلك رجع بعيد . ص٦١

وتعاود من جديد إلى النكوص في لغة الحوار وتأنيب الضمير ولعنات الغضب المسلطة على سالم وفعلته النكراء التي جعلها مثار ضحك وسخرية أهل الجبل.

وتعتري زهرة حالة حادة وقوية من تأنيب الضمير تهزها من الأعماق بعد أن أسمعها سلطان الذي لجأت إليه ليساعدها على الهروب كلاماً جارحاً في شرفها وسمعتها وأتهمها في عرضها لكونها ابنة شيوخ «يا إلهي، أنني أهتز بكاملي، تعتريني رجفة حادة مقشعرة، جسدي بأكمله يبدو كأنه يتضخم وكأن الشيطان الذي كان يسكنني يتسلل خارجاً مني، فأستعيد من جديد حالة الهزال. في رأسي مئات الأفكار المطولة، تبعث نفسها من قبور منسية، طفلة في ركن قصي، والعيب، وأشباح متمايلة في كل حدب.. لا أريد العودة إلى الدار حيث زفافي الموعود لكن الحلم سرعان ما يتكسر، معلناً نهايته وراسياً على أرض الواقع من جديد» ص٣٨ وتتوجه بخطابها التندمي و التحسري إلى روح سالم الذي جرها لكل ما هي فيه الأن من ذل و مهانة واحتقار ذاتي «أه يا سالم لو رأيتني قبل لحظات، كنت برغم جزعي الذي تعرف، أخطو خلفك لأرى الحياة، خلف كل هذه المسافات كما قلت سابقاً هناك أيضاً أناس يعيشون وبنمط أخر ربما يناسبنا أكثر من الموروث، أما الأن فقد عدت للفتاة القديمة، من يدري بعد ساعات قليلة سأعود للجبل، وسأدفن كل ثورتي الطارئة في حضن البقرات أو سأسمد بها جلبة قت خاملة بحاجة لفورة نشاط»ص٣٨.

وبنوع من التوجس والريبة والخوف الشديد من انكشاف أمرها تصف زهرة موقفها تجاه ما لو انكشف الأمر، فتمنح الخادم ما وعدته به من بيسات مقابل أن يقفل فمه ويدع الأمر كله لزهرة تتصرف فيه «هو ذا النزل، خذ النقود وأقفل فمك، إذا قابلونا دع لي الحديث، إياك و فلتات اللسان». ص٣٨ ويعاودها من جديد حديث الضمير ماذا لو وجدت أحداً من أهلها و قد عرف بغيابها عن النزل «هل سأجدهم أمامي بخناجرهم تزأر غضباً؟ ماذا سيفعلون بي و بالخادم المسكين؟ هه، تماسكت بأعجوبة، الخنجر سيوفر على حياة سقيمة بجوار عبود وسخرية العامة. أغمضت عيني توجساً وبسملت وأنا أخطو للداخل أكثر فأكثر، كان النزل صامتاً، أتراهم يترصدونني؟ توقفت فجأة في منتصف الطريق، يا إلهي كم جبنت!» ص٣٩

وكردة فعل للخوف الشديد فانها تشعر بالتنصل تدريجياً من المسؤولية التي وضعت نفسها فيها إذ تأمر الخادم بتفقد المكان قبل دخولها لتتأكد من خلوه، و كل منهما خوفه أقوى من الأخر:

- «اذهب و تفقد المكان.
- هه، لماذا أنا؟ اذهبي أنت.
- قلت لك اذهب.
- اذهبي أنت! «ص٣٩

وإذا بصوت وقع أقدام بقرب المدخل، إذ لا شعورياً تنصرف زهرة هاربة إلى داخل غرفتها «أطلقت ساقي نحو حجرتي و بجوار الباب أصخت السمع عليّ ألقط حركة بداخلها، أتراهم ينتظرونني داخلها، لكن الغرفة صامتة، دفعت الباب بهدوء ودارت عيني في ردهات المكان بتوجس، هل أسمع نفساً خلف الباب، أم هي أنفاسي تخلط عليّ الأمور! تلمست موضع قلبي لئلا تفضحني ضرباته المتسارعة، كنت مبللة عرقاً و بشرة وجهي ساخنة وملتهبة، ها أنا من جديد أبدو متناقضة وجبانة، فلأدخل وليحصل ما يحصل» ص٣٩. كانت الهواجس تعتمل في رأس زهرة خشية أن تجد أحداً متربصا لها في الغرفة بعد أن نجت من مدخل النزل، ولكنها لم تجد أحداً بل كانت تهيأت ووساوس خلقتها من شدة الخوف وفي الوقت الذي لم تجد أحداً زادت رهبتها من أن أهلها قد عرفوا بغيابها ودلالة

هذا الخوف يشي بطبيعة النفس البشرية التي ترتكب خطأ فادحاً وبسهولة انكشافه أمام الناس مهما طال الزمن وكذلك زهرة فهي تشعر بأنه حتى لو لم تجد أحداً في انتظارها فإنه لابد أن يكونوا عرفوا بأمرها و يتربصوا بها شراً «ولم يحصل شيء مما توقعت، كان الباب بريئاً مما ألصقت به والغرفة كانت ترحب بصمت. أطلقت نفساً طويلاً، خلعت برقعي وجلست أحدق في وجهي المسود رعباً وهلعاً، مغامرتي المجنونة انتهت بالفشل، أتراهم ذهبوا للبحث عني» ص٣٩.

وزهرة نفسها تتعجب مما تفعله و أن ما تجرى وراءه سراب وموت، فهي بين الفينة والأخرى تلوم نفسها مما تقترفه في عمرها وفي أهلها الذين تشمت فيهم الناس « أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ماذا بي لا أهدأ؟ لماذا صار يعجبني الركض خلف الموت والمستحيل فجأة؟ ماذا بيدي لأرفض وضعي هذا؟ هل أحمل صرّة ثيابي وأمضي بعيداً؟ إلى أين؟ هل اشتهيت العار في سن الوقار» ص٤٠ تساؤلات استنكارية وكأنها تجلد ضميرها الذي أعتاد الصمت و تحول في الوقت الذي من المفترض ألا يسعى وراء المحظور.

وبعد أن تقرر كل شيء و تم شراء العبيد و الذهب الذي كان منظره على حد قول زهرة «كافياً لأن يقمع كل تمرد، كافياً لأي امرأة لتعلن الطاعة. الآن و هذه الرزمة في يدي فقدت الأمل بإلغاء الزواج، هذا هو ثمن البؤس» ص٤٤ تنتاب زهرة موجة من الحزن والأسى على ما سوف تكون عليه زهرة بعد زواجها ممن يصغرها سناً وحملته وهو صغير وتبدأ في موجة التساؤلات المتتالية دلالة على ما تعتريها من حيرة وتشتت فكري(الرغبة في الهرب والخوف على أهلها من العار) و عاطفي (حب سالم والحيرة لعل عبدالله وأهله ناس على غير ما صورته لها نفسها) واجتماعي (طبيعة معاملتها قبل الزواج كالحمار يعمل ليل نهار لخدمة الرجال ولا يحق لها الشكوى إذ ابنة الأصل لا تقول لا وبين معاملة الاهتمام بها كعروس تلبى كل مطالبها ولا تنهر) «في صدري انفعالات شتى، إني تعيسة وحظي مقطوع. ولكنني ربما أكون متحاملة، ربما يكونون أفضل مما صورت لي نفسي» ص٤٥

وهنا يصدر صوت الضمير الداخلي في دعاء الله بأن يخفف كل هذا عن كاهلها وحضور صوت الضمير الداخلي هنا طبيعي جداً إذ أن النفس البشرية إذا ما غضت بالمصائب والنكبات من كل حدب وصوب كالسيل الجارف فإن الملجأ حينها الدعاء إلى الله العلي القدير وسؤاله ما إذا كان كل هذا اختبارا منه وابتلاء أم عقابا وجزاء لشيء اقترفته النفس ولا يكفر عنه إلا بالابتلاء العظيم، زهرة في هذا المشهد «أتراك غاضبا مني يارب؟ أتراك لهذا تفعل بي كل هذا؟ ولكنني مهضومة» ص٤٥ والجملة الأخيرة توحي استدراكا و خروجا سريعا من حالة التوسل له بأنه حتى لو كان غضب الله على زهرة و ابتلاؤه بكل هذا فإنها مع ذلك مظلومة و مهضومة الحقوق لا حيلة لها و لا قوة فكيف فوق كل ذلك الظلم يغضب عليها الله و تنالها كل هذه المصائب.

وتستنكر زهرة من نفسها التغير الذي بدا في شخصيتها إذ لم تعد كما كانت بنت الأصل والفصل الصامتة على كل مهانة و القائمة بالطاعة «لماذا لم أعد الفتاة القديمة، أرضى بالقسمة واسكن داري. ما بالي اتعب في تحليل كل شيء، لماذا لم أعد بسيطة أفكر في يومي وفي إرضاء العائلة، لماذا تتوتر عروقي في جسدي ويقفز النبض عالياً عندما اكتشف استغلالي. يا إلهي كم يتعبني أن أكون مختلفة عن الماضي، وحدي أتحدى العيب، هكذا بعد ثلاثين عاماً من الاقتناع، من التصديق. ماذا سيصير لو أنني اكتفيت بقدري، ما الجديد في زواج كهلة بغرير، مئات أخريات فعلنها وابتلعنها، ولكن كيف أصنع ما استنكرت طوال عمري، ماذا جدّ في الأمر بعد ثلاثين عاما؟» ص٨٢

و من صور -ولاية في المنطقة الشرقية من عمان- تبدأ زهرة الرحلة إلى البعيد المجهول إلى حيث عاش ومات الحبيب الذي من أجله رفضت أية حياة أخرى، «الطيور البيضاء تبارك الرحلة بأصواتها المتمازجة و نشوة البحر، اليوم اترك عبدالله وعمي والثائرة عائلتي، حقاً وفعلاً، اليوم راحلة للبعيد حيث لا لغو ولا يد تغتال أدنى حق من حقوقي المغتصبة. أمامي مشوار مضبب الرؤية وخلفي كل شيء بغيض، الأمواج تعلو عند خفوت اصوات المودعين على المرفأ والعيون تحت البراقع يطمسها الدمع، وأخرى يسكنها الحقد والغضب»ص١٠٦.

وتدور الأحداث على سطح المركب في طريق الرحلة إلى أفريقيا، وتتجاذب النظرات زهرة من الرجال الذين على المركب «فالرجال لا يقبلون وجود حرمة في أماكن صعبة كهذه»ص ١١١ وقد سبق لزهرة أن تعرضت لها من أول خطوة تخطوها زهرة بعد أن هربت من النزل في نزوى بمعاونة سلطان ثم استمرت تطاردها في الموتر الذي تحرك من نزوى -بهلا- منح-المضيبي- وصولاً إلى صور حيث نالت أشد اللعنات والشتائم التي لم تتعرض لها في حياتها في الجبل «لم يكلمني في حياتي كلها من ينعتني بكل هذه الأوصاف الكريهة، كنت عزيزة هناك اكثر، وكانوا يعرفون إنني ابنة شيوخ فلا يتحدثون معي إلا بالأدب والكياسة، لكن موقفي الضعيف يحملني على بلع كل تلك الإهانات المتتالية وسط ناس يساندونها» ص٩٤

وتمر الأحداث في الرواية وتحبل زهرة بطفل صالح و تعاني الأمرين من سلطان الذي لم يكفه ما فعل بل هددها بأن أخاها قد استدل على مكانها وها هو قادم لأخذ الثأر من زهرة وماطلها مقابل إبعاد أخيها عنها أن يأخذ المزرعة وذهبها وأن يتزوجها. وبتهديدها تتنازل زهرة عن كل شيء «يا إلهي تمر الأحداث أمام عيني بكل هذه السرعة، زواجي من صالح و ترملي كله في أيام معدودة، والسعادة والمال والسلطة كلها تتبخر في لحظات.. وبعدما ظننت للحظة أنني وصلت لقمة الأماني، جاء الماضي ليذكرني بأني شريدة بائسة وطفرة لا تدوم» ص١٩٨ ويعاودها من جديد الشعور بالندم على تركها الجبل «ليتني ما تركتك يا جبلي المسكين، ليتك أغلقت عيني بترابك النقي ولجمت فمي، ولكن لا تجعلني أشعر بالندم، لست مخطئة والله ما أخطأت يا جبل، ما أخطأت بحق الأديان السماوية وبحق الأنبياء و بحق الوجود»ص١٩٩

٣.١ لغة التفرقة العنصرية و التحقير

ويستيقظ صوت زهرة ترفض تبرير الضمير الداخلي وتفعّل ذلك الرفض في صورة «وبعصبية حشرت المصباح في الكوة الصغيرة داخل الجدار». ولكن يصر الضمير على الحضور في هيئة لعنات مستمرة وسباب لتلك المرأة التي سلبت منها سالم « وماذا جلبت له الأفريقية السوداء غير الموت» ص٩

بهذا المقطع تحاول زهرة أن تخفف من حدة الموقف بأن تورد التركيب الدلالي الموشي بالتفرقة العنصرية «الأفريقية السوداء» لكي ترضي غرورها الداخلي الذي يؤكد لها أنه إذا كان سالم قد رفضها لمجرد أنها ليس لديها ما تعمل سوى الروتينية المملة في خدمة البيت فهي في ذلك أفضل من أفريقية سوداء جلبت له

الموت الذي هو أشدُّ من روتينية الحياة اليومية. والمؤلفة بإيرادها ذلك المقطع التركيبي الدلالي تؤكد على فكرة سائدة في المجتمع العربي بعامة على التقسيمات القبلية والعنصرية.

وتزداد حدة الغضب والتمرد لتبرير ضمير زهرة الداخلي وإيهام نفسها بأنها أحسن من تلك الأفريقية على الرغم من اقتناعها الداخلي بعكس ذلك بدليل هروب سالم و تركه لها في تركيب لغوي مليء بثورة الغضب والتمرد ورفض كل شيء «وبنفاد صبر، دفعني الغضب لأسكب كل ما في الدار من جاز، عندها فقط استجاب اللهب و بدأ في الاحتراق، رسمت النار ظلاً كبيراً لجسدي المتكوم بقربها، كان الظل يهتز ويغمق، يتحرك ويسكن، ظل يركبه الغضب مثلما صاحبته العجوز» ص٩

وتنتاب زهرة موجة من الحقد و الغيرة السوداء من تلك المرأة الأفريقية التي سلبت منها سالم «ويحي، أيحمل طفلك بطن أخر غير بطني؟؟» و تزداد درجة ندب الحظ في قولها «أحس بالغصة تكبس أنفاسي، أية متعوسة أنا!» ص١٢

ويدور الحوار بين الأب وأبنائه في غياب زهرة بشأن زواج سالم من امرأة أفريقية ذات أصول من منطقة «إبرا» إحدى ولايات المنطقة الشرقية من عمان و تبدو المفارقة واضحة في الحوار بين معرفة أن «لا فرق بين الناس إلا بالتقوى» وبين العادة والمتعارف بين الناس في شؤون التفرقة العنصرية بين الحر والعبد، ترد تلك المفارقة في حوار الأب الذي من المفترض أن يكون القدوة في كل شيء وعلى الأبناء أن يتبعوا خطى أبيهم: «لكن خادمة؟ ترك الحرات من أجل خادمة». ص١٤. مقولة الأب ذات دلالة استفهامية تعجبية والتي تصر على ضرورة التفرقة العنصرية على الرغم من أن الدين لا يعترف بتلك الضرورة إلا بالقدر الذي يقرره التقوى والعمل الصالح.

وفي تصوير مشهد السير إلى نزوى، تحفل الرواية بالحديث عن «الزطوط» من خلال استحضار شخصية «سلطان» الذي لا يتوانى عن بيع أبيه من أجل البيسة إذ أنه يعمل في تجارة بيع العبيد والسلاح من وإلى أفريقيا. وتواردت في نفس زهرة التساؤلات ما إذا كان هذا الزطي يعرف زوجة سالم في إفريقيا؟ وما إذا كان هو الذي سعى إلى ترحيل سالم إلى هناك. وعلى الرغم من كراهية أهل الجبل لا سيما أهل زهرة لهذا النوخذة الصوري إلا أنها تواجههم بحقيقة أنهم يشترون العبيد منه ومن غيره ويفعل ما يؤمر به حتى لو كان رد أخيها بأن «بيع العبيد ممنوع، أنه يسرقهم عنوة ويبيعهم في كل أرجاء الأرض، يحملهم إلى ظفار وعدن وصور، وكل مكان» ص٢٨ وتتكشف لزهرة حقيقة هذا النوخذة الذي أحضر خبر وفاة سالم وبأن له زوجة وطفلا.

وفي سياق الحديث عن تجارة العبيد يدور الحوار بين زهرة وأخيها فيما يتعلق بشراء لوازم العرس «بالمناسبة (والحديث لأخ زهرة) اشترى عمك عبدين أخرين، هنيئاً لك، سيحف بك العبيد من كل جانب. وترد عليه زهرة- رافضة منطق العبودية مسترجعة مقولة أبيها التي ترى أن لا فرق بين الناس إلا بالتقوى- « عبيد! ألم تقل لي أن شراء العبيد محظور؟ ألم يقل أبوك بأننا جميعاً عبيد للرب؟» ص٤٢

ويدور الحوار بين سلطان- الزطي- وبين زهرة-الحرة- بشأن قضية التفرقة العنصرية إذ تتمسك زهرة بأن العبودية انتهت وأن لا فرق بين الحر والعبد في حين يصر سلطان بأن الأحرار هم الذين أصروا على وجود العبيد لخدمتهم وقضاء حاجاتهم إذ يقول معترضاً على رد زهرة أن التفريق بين العبد و الحر حرام بأنها تؤمن ببعض الكتاب و تكفر ببعض، إذ كيف لها أن تحرم بيع العبيد و ترى في هروبها من الأغراب و اختلائهم بها ليس حراماً» تقولين حرام، أليس حراماً أن تهربي و تسافري مع غرباء لا تعرفينهم؟ إن العبيد هم عبيد مهما حاولنا رفعهم، دائماً هم أقل شأناً منا، خلقهم الله عبيداً» ص٧٧

وحين تصر زهرة على موقفها الرافض للعبودية يواجهها بأسئلة تقريرية ذات أسلوب ساخر ومنتقص من أبيها القبلي رجل الدين، «و أبوك؟ (المطوع)، خطيب المسجد (القبلي)، ألم يشتر مني عبدين العام الفائت؟ اصمتي يا حرمة، أنت نفسك لا تعيشين بدون العبيد، من يطبخ في أعراسكم؟ من يقوم بكل ما تتأففون منه»ص٧٧ .

وتمر الحياة بزهرة فتنتقل إلي بيت أخر فتمتلك مزرعة القرنفل ويقوم على خدمتها عبيد صغار وخادمة تقوم بأعمال المنزل الصغير المتكون من أربع غرف مؤثثة ومطبخ ومجازه، وتبدأ في ممارسة تجارة القرنفل التي منعت بيعه للسواحليين وفضلت أن تنقله إلى المراكب الأجنبية في المرفأ على الرغم من بعد المسافة التي سوف تتحملها الحمير. هذه الفكرة أثارت حفيظة السواحليين الذين اعتادوا على شراء القرنفل بثمن بخس وقامت على أثرها ثورة الأفارقة ضد الإقطاعيين فأحرقوا مزارع ومحاصيل القرنفل «لقد اشتعلت الحرب وانقض العبيد على سادتهم بغضب حارق» ص٢٧١ فقد خسرت زهرة كل ما ملكته لكونها أحد الإقطاعيين الذين أصابهم غضب الأفارقة الفقراء وخسرت فوق ذلك كرامتها التي جعلتها تعرض الزواج من كتمبوا -العبد الأفريقي الأسود- وكان رده عليها بأنها تعترف بالفروق بين العبد والحر وقد تشدقت بها مراراً و تكراراً وهو الأن يرفض الاقتران إذ له فروقه الخاصة ولا يرضى أن يتزوج امرأة تبادله بشعبه، وفي ظروف الحرب وهروب أغلب من كان مع زهرة بمن فيهم منيرة خادمتها المطيعة التي بقيت مع زهرة تقنعها بالهرب وإنقاذ نفسها من غضب الأفارقة وأخيراً تعلن نهاية زهرة بفقدانها كل شيء ولم يبق لها مكان تهرب إليه أو تأوي فيه سوى أفريقيا التي من أجلها تركت أهلها وجبلها فأين تراها ستذهب ويعاودها حديث الضمير «لو رجعت لبلدي لأخذوني من رأسي وطمروني بالتراب، كنت أحسب بأني نجحت في الهرب، لكنني غبية، لن يقولوا بطلة بل سافلة ماتت، والسافلات اللواتي يمتن كثيرات» ص٢٧٩.

وعلى الرغم من الرفض القاطع التي تصر زهرة على تأكده تجاه موقفها من التفرقة العنصرية إلا أن مع مرور الزمن وحركية الأحداث التي تطبع حياة زهرة بالتغير والتحول الجذري الملحوظ في بيان موقفها من تلك التفرقة نلاحظ أن زهرة ذاتها بدت مقتنعة وإن أبدت ما يخالفه وإن العبيد هم مخلوقون لخدمة الأحرار «ويح أمك يا عبد أتجرؤ أن تأمر بنت أسيادك؟» ص١٣٥ و تتأكد في موضع أخر قرارة نفسها على أن ما كانت تؤمن به لم يكن سوى شعارات فارغة لا تقوى لا تحقق شيئاً منها «هأنا أبدو أمام نفسي بطلة متخاذلة، أحمل كغيري شعارات شتى بمئات التعابير المعزية و لكنها قولية لا يمكن أن تتحقق فعلاً.» ص١٠٥

وتدفعها الرغبة في البقاء بأن تتنازل زهرة- ابنة الحسب والنسب- نتيجة ثورة الأفارقة التي فقدت فيها كل ممتلكاتها و تكون نهايتها بأن تتزوج من عبد صغير مثلما كانت خاتمة سالم وهنا تتنازل عن كل الفروقات التي تعترف بها وتتزوج

بكوزي الصغير عارضة له خدمة أخواته التسعة وأمه العجوز مقابل أن تبقى في أفريقيا.

٤.١. لغة الحوار الخارجي

حضور الصوت الخارجي الذي يتحاور مع زهرة في فرض الأوامر خاصة يتمثل في حضور صوت الأم لكون أن الأم أقرب إلى ابنتها أكثر من أي شخص أخر قد تتحاور معه زهرة وكون كذلك المجتمع العربي القبلي يقيم علاقة قوية بين الأم والبنت للقواسم المشتركة بينهما. ولغة الحوار الخارجي مع زهرة لا يعني أن حرية إبداء الرأي للبنت قائمة بين زهرة وأمها وأحقيتها في ذلك مع الأم وإنما يؤكد الطاعة المفروضة على زهرة أن تؤديها بدون تردد «منذ متى البنات يقلن لا» ص١٤.

- « زهرة أملي (الخرس) بالماء.
- أجـل أمي.

في موضع أخر تتودد الأم إلى زهرة لتخبرها لا لتستشيرها بما قرره أبوها بشأن زواجها:

- زهيرة..

وبتكنيك (الفلاش باك) تسترجع زهرة حينها أن التودد في مناداة زهرة بصيغة التدليل «زهيرة» شيء ليس على غير المعتاد إذ أن في ذلك التدليل حوادث لها ذكريات اعتبرت نقاط تحول في حياتها كيوم أبلغتها باختيارها زوجة لسالم «آه واستخدمت اسم الدلال الذي أحب، لم أسمعه منذ وقت طويل، نادتني به ساعة أخبرتني بوجوب انتظاري لسالم» وكيوم أصبحت فتاة ناضجة لا يجب عليها أن تقترب من الصبيان «وساعة بلغت الحلم عندما قعدت تصور لي الصبيان وحوشاً، فنهتني عن اللعب والركض في الأزقة، علمتني وقتها كيف أتعامل مع الأمر بمنتهى السرية، كنا نتحدث كمن يخوض في سيرة عار، وكنت وقتها خائفة كثيراً، قلت لها ودموعي تتسرب لفمي:

- أمي أنني أدمي...

كنت أظنني سأموت، لكنها ابتسمت بهدوء، فعلت تماماً ما تفعله الآن و قالت:

- ما عليك لا تخبري أحداً، ضعي قماشاً نظيفاً واربطيه في خاصرتك.
- أنا خائفة لئلا أموت.
- لن تموتي لو ابتعدت عن الصبيان، سيقتلك أبوك لو رآك تلعبين
- ألن أموت و أنا أدمي؟
- أذهبي و جزي القت يا زهيرة، لقد كبرت».ص١٥

في الحوار السابق تتكشف لنا كيفية تعامل الأمهات بشأن التوعية التربوية فيما يخص التحولات الفيزيولوجية في البنية الجسمية التي يمر بها خاصة جسم البنت وتعرضها للتغيرات التي تصاحب بلوغ مرحلة النمو والاكتمال كالدورة الشهرية نتيجة لنضج الهرمونات. والأمر ذاته يختلف في مرحلة بلوغ الأولاد إذ التهليل والتكبير لوصوله إلى مستوى الرجولة الحقة «عندما بلغ أخوتي الحلم، كانت النظرة مهووسة بالكبرياء، نظرة تحمل مئات الزغاريد، وأخوتي لم يكونوا مطأطئ الرأس كما كنت، كانوا فخورين، رجال يضربهم أبي بزهو على ظهورهم وتتلقاهم أمي بالود والبشاشة» ص١٦

إذ أن الحوار الدائر بين الأم وزهرة يشف عن تخويف الأم لزهرة التي وصلت إلى تلك المرحلة من النضج بأنها قد تموت ما إذا استمرت تلعب مع الصبيان الذين هم أساس الخطر للبنت في هذه الفترة وقد تموت كذلك إذا ما رآها أبوها تلعب كعادتها مع الصبيان. فالتركيب «لن تموتي لو ابتعدت عن الصبيان» تركيب يشي بنفي الموت نفياً مطلقاً إذا ما ارتبط بالبعد عن اللعب مع الصبيان. إذن فتحقق الموت يأتي من جراء اللعب مع الصبيان فقط لا غير دون أن تتطرق الأم إلى حقيقة المرحلة وما هو المفترض علي زهرة أن تفعل ما إذا لعبت مع الصبيان وما هو كنه هذه المرحلة العمرية وما قد يحدث مما يودي بها إلى الموت. وكطبيعة المجتمع العربي القبلي وانعدام التوعية التربوية فإن تعامل الآباء والأمهات في تضليل الحقائق هو السائد في تربية الأبناء إذ يصرون على تصوير كل شيء على أنه محظور ومسكوت عنه ومن العيب التطرق إليه وضرورة التمويه. وللتأكيد على إثبات حقيقة نفي الموت يأتي تساؤل زهرة الاستنكاري والاستغرابي من إقناع الأم غير المنطقي «ألن أموت و أنا أدمي؟» وأكدتها بإيراد الجمل التالية «عرفتُ أن الأمر منتشر بين البنات، عرفت لماذا كبرت، وعرفت أنني أعرف أكثر عندما لا تكون أمي معي، وأن الأمر ليس عاراً أو موتاً كما صورته لي» ص١٦.

وتنكص مرة أخرى تسائل نفسها عن ماهية البحر الذي من أجله تركها سالم ورحل بعيداً: «ما البحر؟!!.. أهذا كل شيء، أهذا هو البحر» استغراب نابع من ردة فعل زهرة تجاه أبيها الذي وجهت إليه تساؤلها عن البحر فلم يكن رده سوى أن البحر «ماء مالح وفير، مليء بالسمك» ص ١٠ . إجابة تشي بالتحقير و التقليل من قيمة البحر الذي يتشوق سالم لرؤيته منذ صغره و غرق فيه حين رحل إليه.

وتأكد الرواية على حقيقة يصر عليها المجتمع القروي القبلي أن لا أحقية للبنت أن تدلي برأيها في شؤون حياتها وأن الرأي الأول والأخير للسلطة الذكورية «لستُ شاة.. أنا لستُ شاة.. تُذبح الشاة ويبقى التيس، التيس مثلي بألف شاه» ص١٦ . حتى مسألة الهروب إلى الذات الداخلية واللجوء إلى الذات والتفكير مرفوض ويعد عيباً «البنت التي تسرح تريد زوجاً» ص١٦ وحتى الضحك من فرط الألم يعد مشيناً للأخلاق «أصمتي، سيسمعك أبوك وسيأتي ليصفعك، إشش...» ص١٦ .

دائماً لغة الحوار الخارجي القائم في الرواية بين الأم وزهرة يحمل صيغة إجبار زهرة على قبول الأمر على علاته وما عليها سوى الانصياع لما يقوله أبوها وأخوتها وما يقررانه بشأن حياتها، ففي الرواية نجد دلالة قوية على ثيمة ظلم البنت في إجبارها على الزواج ممن يصغرها سناً إذ تتأكد هذه الدلالة حين تم القرار بزواج زهرة من عبدالله أو عبود ذلك الذي يصغرها بسنوات كثيرة جن جنونها ولم تدر ا فراح كل هذا أم أن أمها تقصد عبدالله أخر. تحاور زهرة نفسها باستنكار شديد ما قرره أبوها: «توقف قلبي عن النبض فجأة، وأصابني شلل غريب، أعدتُ عبارتها مراراً ريثما استطعمها في فمي، عبود؟ هل تقصد الطفل الذي حملته وهو في اللفة؟ ابن الثمانية عشر ربيعاً؟! هل تمزح؟! ألعلها أخطأت أعبدالله المقصود؟ ربما عبدالله أخر من أعمامي، المتزوجين لا بأس، ولكن ليس عبود.»ص ١٧ .

وفي مسار تحرك مجرى الأحداث نحو نقطة التحول في هروب زهرة مع النوخذة الصوري «سلطان» إلى أفريقي، يدور الحوار الهامس بين الخادم الأسود الذي سوف يدلها إلى مكان إقامة سلطان وبين زهرة التي تتجاذب في داخلها دوافع خوف كالمارد يسيطر عليها ورجفة قاتلة من انكشاف أمرها لأهلها وما قد تلاقيه من موت محتم بطعنة خنجر من هذه الخطوة القادمة عليها

وبين شعورها العارم بالرغبة في إنقاذ نفسها.

هذا الحوار يوحي بلحظات مجنونة ستدفع زهرة في كلا الأحوال الثمن إذ أنها مطاردة بعامل الزمن القصير الذي لابد لها أن تتصرف فيه بحزم وسرعة وإلا فإنها ستقع في أيد لا ترحم لكل من سولت لها نفسها- وأؤكد على صيغة «سولت» لها وليست له إذ أن المجتمع قائم على السلطة الذكورية- الهروب وإذا ما انكشف أمرها «أظنني لو ضعت فسيمزقك رجالنا لسماحك لي بالخروج وحدي.» واللحظة المجنونة التي وضعت زهرة نفسها ووضعت الخادم الفقير أمامها لم تكن باللحظة الهينة إذ قد تطير فيه أعناقهم. وعلى الرغم من خطورة الموقف فإن نوازع زهرة تتصارع داخلها أبعد هذا العمر من الصمت والخضوع تعرض نفسها للقيل والقال وتعرض أهلها للفضيحة وكسر حشمتهم و اعتبارهم بين الناس؟؟! ألا يمكن لها بعد هذا العمر أن تعيش باقية عمرها بصبر ومواصلة للاستسلام التي اعتادت؟ ولكن لماذا يطلب منها أن تتحمل فوق ما تحملت ألا يكفي ما أضاعت من عمر في انتظار للحبيب الذي قرر أهلها أنها له وعاشت عمرها تنتظره بشوق ولهفة على أمل أن يحقق الأمل الذي زرعه أهلها فيها؟! لا يمكن لأي أحد أن يلوم زهرة على فكرة الهروب التي راودتها إذ لم يعش أحد وضعها ، وعلى الرغم من تنفيذها لفكرة الهروب التي لم تجن منها سوى الندم والتشرد إذ بتمردها فقدت كل شيء، فقدت الملجأ الذي كان يؤويها وفقدت المزرعة ومحاصيل القرنفل وكذبت كل ما كانت تدعيه من سيطرة و ملكية و اعتزازها بحسبها ونسبها.

والظلم الأكبر الذي سيقع بعد أن تتحقق لزهرة رغبتها في الهروب سيناله العبد الفقير الذي بالفعل أظهرت الرواية من خلال تصوير للمصائب التي يقع فيها أمثالهم ضحايا للأعمال التي يقوم بها الأحرار من أولاد الأصول الذين يضيقون ذرعاً بقوانين أجدادهم البالية، و يضيق العبد ذرعا بزهرة التي تريد توريطه سواء نجحت في تخطيطها أو فشلت فالجزاء الأكبر سيقع عليه «سيدتي أنت تريدين توريطي، يا ربي ليس هذا هو الاتجاه الصحيح لذلك الوغد» ص٣٣ . ثم أخيرها يدلها على مكان سلطان الذي اعتاد أن يجده فيه «تلك هي الصندقة التي يقطن فيها سلطان، ستجدينه كالدجاجة هناك رجاله ينامون معه أيضا، ليتك تغيرين رأيك ونعود للنزل»ص ٣٣ هل سوف تتراجع زهرة عن قرارها بعد أن أوصلها تفكيرها إلى المنقذ الذي يعلم حقيقة سالم وما إذا كان سوف يعينها على الهرب مثلما أعان سالماً من قبل. لا أظنها تفعل خاصة بعد أن واجهت العبد بجبنه في حين أنها ترتعد خوفاً فهي تقرر ولا تستفهم وتقرير يؤكد خوفها هي لتسقطه على العبد «خائف منه؟ ويرد عليها بإجابة تشي بأنه خائف لذلك فهو يقترح عليها إذا كانت تسخر من خوفه أن تذهب هي إليه وتتركه يراقب المكان «اذهبي إليه، سأنتظرك هنا.

وتتأكد حقيقة خوفها الذي يعتصر كيانها في تكرار أداة النفي «لا.. لا..» وكأنها منزعجة من سؤاله أن تذهب هي، فيكون ردها ردة فعل طبيعي للصاعقة التي أنزلها العبد على زهرة كيف لها أن تذهب إلى مكان سلطان بنفسها و لا تقوى حتى على المشي إذ هذا قمة الجنون «اذهب و قل له أولا أني أريد الحديث معه، ثم ابق معي ريثما أنهي حديثي معه، أتفهم؟ دلالة على شدة الخوف وكأن زهرة تتصرف من خارج شعورها ووعيها فهي لا تعي أي جنون قادها إلى هذا الوضع الذي لم تكن تتخيل نفسها يوما فيه «زاد إحساسي بالخطر مع تردد الخادم، لكنه مضى بسرعة متذمراً، وقفت لا أقوى على النظر حولي، لا شك أن الرجال في طريقهم إلى النزل الآن، يجب علي أن أعود أنا لا أقوى على التمرد الأخرق، نعم.. نعم، فلأعود» ... ص٣٤.

ولكن رغبتها في كسر حاجز التمرد الذي أجتاحها بدأت تعاودها من جديد فحقيقة زهرة غير معتادة على التمرد و قرارها بالعودة تأكد من ترديد «نعم ..نعم فلأعود» و كأنما قدر التمرد قد كتب على زهرة أن تبقى ملازمة له حين همت بالرجوع فما كان لسلطان إلا أن يدخل مسرح الأحداث بدون سابق إنذار إذ أن الخادم أستغل حديث الضمير الداخلي لزهرة الذي أرغمها على الصحيان مما هي فيه من جنون و يقطع هنا صوت سلطان مشاعر تأنيب الضمير عن الاستمرار « قال لي ذلك الخادم الأحمق أنك تودين الحديث معي..» ص٣٤ و يتأكد جبن زهرة رهبتها من موقف سلطان الذي أشعرها بحقيقة الموقف و إن كل ما أقدمت عليه ليس لعب عيال و إنما حقيقة تتأكد مصداقيتها من حضور شخصية سلطان «انتفضت بكليتي بعد أن وقعت عيناي على الرجل الغريب أمامي، زادتني هيئته تصلباً و ارتباكاً، ويحي، لا يشبه هذا الأسمر الجميل أية صورة مما توقعت، و هذا يربكني إلى حد الموت» وتتجمد زهرة مكانها دون أن تنبت ببنت شفة، ويتعجب الرجل من كل الخوف الذي يعتري هذه المرأة التي سعت إلى الوصول عليه ويكرر عليها استغرابه «هل أخطأت؟ ما بالك تنظرين إلى بكل هذا الخوف يا امرأة؟» «هذه هي؟ص٣٤ شعور قارص ينتاب زهرة «وددت لو عدت أدراجي بسلام، أو أن الأرض ابتلعتني إلى جوفها قبل أن أقابل هذا الرجل المخيف» ص٣٤ .

وتبدأ لغة شد الأعصاب والسخرية والتشمت ببنات الأصول البيض والجميلات ذوات العيون الخضر وهي لغة تثير في زهرة حنقاً شديداً على نفسها التي رضت لها بكل هذه المهانة التي تأتي على لسان حقير كهذا «مثل الفضة، ماذا تريدين؟ بحسب علمي، لم نلتق قبلا؟ أيها العبد المحظوظ، ألا يكفيك أنك صرت ترافق جميلات الدنيا في كل مكان، أين تجد هذا في بلدك الفقير!.. تكلمي يا حلوة، لماذا تنتفضين؟ لو علمنا بمقدمك لنثرنا ماء الورد في السوق» ص٣٥. وتزداد لغة السخرية حين يدور الحوار بين الطرفين بعد أن أتحفها سلطان بوابل من الشماتة فلم تجد بداً من الرد عليه وطرح مبتغاها «لا وقت عندي جئتك في خدمة» فيجيبها و نغمة السخرية ما زالت في لغته «لهذا تهتزين بأكملك، لا أقدم خدمات إلا نادراً..» و كأنه بالقفلة تلك قد أوحى لها أنه لا يعمل بالمجان لذلك تعرض عليه زهرة أن تدفع له ذهباً جديداً حتى قبل أن يعرف ما هي الخدمة وكأنه على يقين تام أن الخدمة ليست بالهينة وأن ابنة شيوخ مثلها لا تقصده في أمر بسيط لذلك دارت في خلده الوساوس كأن تكون هاربة من عار و لا تريد أحدا أن يكشفه «عروس فارّة من ..عار؟» وترده ناهرة إياه بألا يتمادى في سرد العيوب التي قادتها إليه «حاشا لله، أنا ابنة عم سالم ابن الشيخ سعيد بن سالم و ..»ص٣٥ وأن ما جاء بها إليه ليس سوى الرغبة في الرحيل من هنا، ويجن جنون سلطان إذا كانت ابنة شيوخ فمم تهرب إذن «مم تهربين وأنت عروس مكرمة؟ من عار سيكشفه العرس!» هذا الاحتمال الذي قد يجعل فتاة تهرب ليلة عرسها، وتستنكر عليه زهرة هذا الاحتمال «لا.. لا» ويزيد عليها اللوم ويصارحها بخطورة ما هي قادمة عليه وما تعرض نفسها «انظري إلى نفسك كيف ترتجفين، أنت مرعوبة، ومع هذا تغامرين بحياتك، ألا تعرفين ماذا يعني غضب الشيوخ؟ أخذك؟ مجنون

أنا لأجلب لنفسي المشقة و الموت؟ص٣٦
و تزداد نبرة الاستهزاء و الشماتة على لسان سلطان حتى أشعرت زهرة بالمهانة و الاحتقار «أحسست من جديد لحظتها كم أبدو حقيرة مقارنة مع جنسه المتعالي، ذرة غبار في الضوء، ساقني الندم إلى اليأس، ولعنت كل تلك الأفكار المريضة بالثأر، كم أحس بالخجل»ص٣٦. ولم يختف حضور سلطان من الرواية بعد أن رفض أخذها معه ومساعدتها على الهرب خوفاً من أهلها الشيوخ بل يزداد حضوره ويتأكد القول الذي قيل عنه بأنه «يبيع أباه من أجل البيسة» وها هو قد جاء بعد أن تسلمت زهرة صرة الذهب من عمها يساومها في الحصول على صرة الذهب كاملة مقابل أن يخلصها من الزواج من عبدالله و يعينها على الهرب
– أين الذهب؟
– ما الذي غير رأيك؟ هل صرت محتاجاً للمال في لحظة؟
– نعم بحاجة ماسة للمال.» ص٤٨
و بحضور سلطان من جديد أحيا في فكرة زهرة الخطة الشيطانية التي فقدت الأمل في تحقيقها بعد أن رأت صرة الذهب التي سلمها لها عمها، إذ لم تعد تصدق بأن هذه الفكرة عاودتها بفضل هذا الشيطان الماكر « أصدق أنني عدت أخطط للهروب من جديد، برغم إيماني أنها مغامرة لا تحمل في طياتها غير الموت والعار» ص ٤٨ وهنا يبدأ القرار فالرحيل غداً «أتريدين الرحيل أم لا؟ لا تطولي في الحديث، لا أريد مشاكل من البداية» ص٤٩ وتحاول زهرة أن تتنصل من حقيقة الهرب بأن تواجه سلطان بأنها تشك في ذمته «وحدي لا أريد الموت، لكنني لا آمن منك؟.. وما يضمن أنك لن تستولي على ذهبي و تتركني؟»ص٥٠
وتبدأ رحلة تقرير المصير الذي سوف تستمر عليه أحداث الرواية إذ الهروب هو المنقذ من وقوع زهرة ذليلة في أيدي بيت عمها، و لكن أواثقة زهرة من أن سلطان لن يخذلها ويغرر بها؟ على العموم ليس من حل لديها سوى الهرب الليلة، تبدأ الهواجس والتردد في اعتصار مشاعر زهرة المختلطة بالحنين للجبل وأهلها وهو حنين لرحلة لم تبدأ بعد وكأنها على يقين تام بأنها إذا ما بدأتها فلن تتراجع ولن تنكص إذ لو حدث ذلك فالموت نتيجتها المحسومة «الليل يزحف زحفاً على أنفاسي، في شعور خوف وذنب، الشعور الذي لازمني لزمن طويل، ها أنا مسكونة به.. ماذا لو كذب النوخذة علي؟ ماذا لو وجد المال الذي يمنعه من الاعتماد علي؟ أيتركني للمشوار الأخير إلى الجبل؟ ليته ما جاء كنت قد بدأت لخضع للأمر، ها أنا عدت لحالة التوتر السقيمة، الشيطان سكنني و صار يعبث برأسي ويرجّف يدي.. لم أشعر إلا اليوم بارتجاف عظام ساقي من الصميم.. قريباً سأبكي لفرط ارتباكي وترقبي، أمض لشأنك، أنا لا أستطيع التماسك ورسم مظهري القديم، كم أنتفض توجساً وخوفاً، لماذا تأخر القرصان البغيض». ص٥٢
و يمر الليل و يباغت زهرة النعاس، و ما كادت حتى شعرت بوكزة قوية كانت هي وكزة سلطان التي بدأها « لعنة الله على من وثق بالحريم» دلالة على تأكيد سلطة الرجل وأن لا مكانة أو قيمة للمرأة أو الحريم. و في غفلة الأهل وسباتهم العميق وتكميم الخادم الذي يحرس مدخل النزل يتم جر زهرة بأصابع حديدية و في لحظة تنفيذ المهمة تتراجع زهرة معلنة عدم رغبتها في الهرب وأنها تراجعت عن رأيها و لكن هيهات لسلطان أن يتراجع عن صرة الذهب التي أغرته و أجبرته على تهريب زهرة على الرغم من خوفه و مجازفته بالموت «سار بي في زقاق ضيق مخيف، وقفت عند المدخل مترددة، و تبعته بآلية، لقد وصلت للطريق الذي لا رجعة منه. كان الزقاق طويلاً و كأنه بلا نهاية، رأسي ثقيل و أسير متعثرة فأرتطم بعلب الصفيح المترامية على طول الممر و سرعان ما تصدر صوتاً عالياً يثير غيظ مرافقي: امشي بهدوء يا ابنة ال... » ص٥٥

٥.١. لغة الوصف

لا يخفى عن القارئ أن الرواية تستند على لغة الوصف في تصوير الحياة اليومية للبيت العربي في فترة الرواية من الناحية التاريخية و الاجتماعية من حيث حقيقة التعامل خاصة بين الرجل و المرأة سواء في بين أفراد الأسرة الواحدة أو مع الأقارب و الأهل أو مع العبيد و كذلك تزخر الرواية بوصف تقريبي للحياة اليومية من ناحية تجهيز الطعام و إعداده وتقديمه للذكور و القيام على خدمة و إحضار مستلزمات البيت من الماء و القيام بأعمال الزراعة التي هي محصورة أغلبها على المرأة دون الرجل إلا ما أحسنت به يداه.
لغة الوصف تلك نراها على سبيل المثال لا الحصر في: « رائحة (الرخال) تعبق في الحوش الرابض أمام الدار، ... و ضعت صينية الخبز على الحصيرة و غطيتها (بالشت). عليّ بالخطوة الثانية في مشوار اليوم المكرر، و ضعت (الهاندوة) على رأسي و مشيت متثائبة نحو البئر، كان وحيداً هو أيضاً، عدا من أناشيد هوام ساهرة تعلن وجه النهار». ص ١٠
و تقطع ذلك الحوار المؤنب إلى لغة الوصف لتستكمل ما بدأت به «خطواتي ثقيلة و الهاندوة الممتلئة على رأسي ترشني برذاذ منعش» ص١١ .
وفي نطاق لغة الوصف، تصف زهرة وعورة الطريق من الجبل إلى نزوى في صحبة أبيها وعمها (أبو عبد الله) و أخيها علي لشراء الذهب و مستلزمات العرس، في البداية تنتقد زهرة المظاهر الاجتماعية الكاذبة: «المسألة مظاهر سخيفة، فقبل ساعات فقط كنت أخدم كالبغل جيئة وذهاباً، أستيقظ فجراً و لا أتوقف حتى الليل، شيء مضحك أن يرشوني بهذا الدلال الكاذب، أعرف يقيناً أن ثالث أيام العرس هو بداية أبدية لعمل الحمار في بيت عمي» ص٢٣
و تمتد لغة الوصف إلى وصف كل من عم زهرة و أبيها و دلالة هذا الوصف ينمّ عن تصوير شخصية كل منهم، إذ تصف زهرة جبروت العم و ضعف إرادة الأب في حضور الأخ الأكبر « بدا عمي مارداً جباراً بجوار أبي ضئيل الجسد، و برغم أنه يكبر والدي بأكثر من أربعة أعوام إلا أنه يبدو أصغر سناً بوجهيه المنتفخين المحمرين و بشرته البيضاء المصقولة، و تلك الصبغة الداكنة الرصينة التي يوصي بها شهرياً من نزوى فتزيده شباباً. أما أبي المسكين فهو لا يجيد صقل بشرته السمراء المجعدة و لا تفيده الحناء الرديئة المبقعة على رأسه في طرد منظر الشايب منحني الهامة.» ص ٢٢ .
و تنتقل الرواية إلى وصف وعورة الطريق الجبلي لتقدم لنا صورة واضحة عن الطبيعة الجبلية و المشاق التي يتحملها الناس من أجل حصولهم على المواد الغذائية و بيعهم العسل والماشية التي يربونها في بيوتهم لبيعها في نزوى مقابل شراء حاجاتهم المنزلية و غيرها في تلك الفترة الزمنية « الطريق تتخذ مسلكاً منحدراً و شديد الوعورة، و البغل يتلكأ في مشيه الحذر متفادياً الصخور الناتئة و شجيرات الشوك. المزارع المنتشرة على سفوح الجبل تبدو من البعيد أصغر بكثير مما يفخر به أصحابها أما بيوت الطين بأسقفها النخيلية فقد بدت متراكبة على بعضها و بانت على سطوحها الثياب المنشورة جنباً إلى جنب مع الليمون وأعذاق الرطب الملوحة بالشمس» و لكي تهدئ زهرة من ثورة التمرد و الغضب على المظاهر الخادعة ومن تحملها مشاق وعورة الطريق الجبلي تتغنى بشموخ و

صلابة و علو الجبل الذي عاشت فيه و تستدرك ذلك الشموخ في الجبل باستمراره في الحفاظ على الإرث القديم الذي لا يرحم «جميل أنت يا جبل. جميل بكل هذا الكبرياء الرشيق و هذا العلو الشامخ، لكنك مجبول على إرث قديم لا يرحم» ص٢٤

و الرواية بالفعل تعد مصدرا توثيقيا لمظاهر الحياة في الجبل و المناطق الداخلية الجبلية من عمان فهي تسجل طبيعة الحياة اليومية كجلب الماء و غسيل أواني الغداء و الملابس من الفلج و رعي الأغنام و الماعز و بعد أوقات الشغل اليومي تجتمع النساء في بيت إحداهن لتناول القهوة أو الفوالة. و تصور الرواية كذلك مشاهد تعليم الأطفال ذكورا و إناثا قراءة وتجويد و حفظ القرآن الكريم و صورة المعلم الكبير السن الذي بيده سوط نادر ما يسلم منه أحد. وحين تتذكر زهرة المعلم أحمد في سياق دعائها له أن يخلصها و يرحمها تستحضر ما قد تعلمته من المعلم أحمد في خطابها إلى الله « أنك تساعد المقهورين،، فإذا كنت ترحمني فلماذا تزج بي في الهموم» ص٤٥ تتذكر كذلك شجرة الغاف التي طالما استظلت بظلها الوارف، تصف بدقة تلك الأيام التي رسخت في ذاكرتها « يعترينا الخوف من سوط المعلم كبير السن وزوجته زيانة العمشاء، في أحضان جزء عمّ، نتابع قراءة المعلم بانتباه لئلا نذوق السوط اللاذع مجدداً، أما سالم فكان الأفضل كعادته، ترتيله حلو مهيب، وله ذاكرة لا تخيب لهذا لم يذق السوط، بينما ضربت على قدمي مئات المرات، لكني لم أحقد على معلمي، أحببت القرآن أسفل شجرة الغاف وتعنيفـ العمشاء في آخر النهار، لذلك لم يبقوني طويلاً تحت الشجرة» ص٤٦

وفي مجال وصف مشاق الرحلة إلى أفريقيا المليئة باستهجان وجود امرأة بين جماعة رجال يتغامزون فيما بينهم و يتوددون في التقرب إليها كل منهم يحاول لفت انتباه زهرة إليه والتي تشعر بنوع من الارتياح في إثارة اهتمامهم و في تجريبها نوع من المغامرة و الرحيل إلى المجهول « حلو أن تغيب يكون القادم مجهولاً، متوتراً بالجديد، و كأنني في قصص الحوريات، شقية تبحث عن السعادة» ص ٥٩

و تزهو زهرة بنفسها إذ أصبحت ترى في نفسها قيمة لم ترها من قبل إذ لم يبد أحد من أهل الجبل إعجابه بزهرة و التغزل في جمالها الذي كان مختفياً تحت البرقع الأسود الذي لم يكن يشف إلا عن عيون خضراء أما اليوم فالوجه مكشوف أمام الأغراب إذ لا أحد يعرف من هي و من أين أتت و كل ما يعرفونه أنها قريبة لسلطان «أحس بالعار لوجودي وحدي في الموتر المكتظ بأجساد البحارة النائمة، هكذا خجل يرعش ساقي بحدة و مبالغة لم أعتد زج نفسي بين الرجال، بالأخص الأغراب، أشعر بالغربة و دوار... فقد نما لدي إحساس المراقب، عيون نصف مفتوحة، بنفسي ضبطت سائق الموتر يلاحقني بنظراته من المرآة الكبيرة أمامه» ص٥٨

و يتخلل الطريق محادثات تدور بين البحارة و سلطان تتعلق حول زهرة و ما هي صلة القرابة التي تجمعه بها أهي عشيقة هاربة معه؟ و تتكرر المناوشات بين البحارة و محاولة تفهم حقيقة المرأة الموجودة بينهم و اختلاسها بنظراتهم «تخطيت البحارة الذين كانوا ينهشونني بأعينهم و أنا أمر وسطهم..التمسوا بنظراتهم، التي لم تكن ما اعتدت، رأسي و جسدي و ملابسي وحتى أطراف قدمي، نظرات تعريني قدام نفسي و تظهرني هوجاء معرضة لكل شيء عدا الاحترام» ص٧٣. و هنا بدأ الشعور باحتقار النفس والشعور بالمهانة يصيب زهرة بين جماعة البحارة ذوي الرائحة المقززة.

و ما إن بدت مقديشو تظهر للبحارة حتى ارتفعت أصواتهم بالتهليل و التصفيق في حين لم تخالج الفرحة زهرة بل شعرت بالغربة و الوحدة بين أناس لهم أهل و معارف يستقبلونهم بالأحضان و يفرحون للقائهم على عكس زهرة التي تركت أهلها هناك «ازداد تكوري في الموضع و الأقدام تمر حولي غير عابئة تكاد تدوسني و تهرسني تحتها، كانوا محمومين بالوصول لشاطئهم الأول... و تذكرت تماماً ما كنت أحس به وقتها ذات الشعور الذي أصابني قبل عشرين عاماً أو أكثر، صبية في الفلج بثياب ترضخ بالوحل و البول، بريئة وسعيد يرشني برذاذ الماء العذب..»ص١٢٨.

و ما إن رسا المركب حتى بدت وفود البحارة في الهبوط لأداء روتين التحصين الذي اعتادوا عليه كلما نزلوا أفريقيا لكي يقوا أنفسهم من وباء السل المنتشر بين الأفارقة، و هنا يظهر التناقض الحاد في شخصية زهرة بين وجودها لفترة طويلة بين رجال أغراب و اختلاطها بهم طوال فترة الرحلة البحرية ليلاً و نهاراً و بين رفضها التحصين الطبي لمجرد أنها لا تريد كشف ذراعها للأغراب. و لعل التفسير الوحيد لذلك هو الخبث و المكر الذي أبدته لسليمان الطباخ لكي تثير اهتمامه و تجذبه بخوفها المصطنع «و لم أكن خائفة بالمعنى الذي أسبغته، كنت فقط أحب أن أراه يخدمني من بؤبؤ عينه، يركض لاهثاً من أجلي..»ص١٣١. و لتأكيد ثيمة الخبث والدهاء التي تلبست زهرة لجذب سليمان إليها سؤالها له» هل أنت متزوج يا سليمان؟» و حين كان جوابه بالنفي و بأنه كان منذور له أن يتزوج ابنة عمه التي طال انتظارها له و حين يئست تزوجت من أخيه، ولك زهرة تجس نبض سليمان ما إذا كان يريدها؟ فيجيبها بالنفي وهو في قرارة نفسه بأنه يرد عليها بالإجابة التي تريدها هي ويعرف ردة الفعل داخل زهرة.

و تصف زهرة لحظة وصول المركب إلى المرفأ الأفريقي بعد أن تجاوزت الخوف من التحصين بمعاونة سليمان و بعد أن اكتشفت حقيقة سلطان الذي يعمل على تهريب الأسلحة داخل علب السمك الملح.

و تصل بزهرة حالة من الإحباط و الشعور بالاحتقار بتذكرها سالم الذي أغرقه البحر و من أجل تنفيذ الهروب كان البحر هو المنقذ لها في نفس الوقت «أ حقيرة أنا و حقيرة جداً ربما كما أتصور؟ و لكنه تكويني هكذا عشت و سأعيش، و كأي ناقص، مخلوق خلق بالتكوين المحيط لا يمكن له أن يغير شيئاً من بداهيته، لا يمكن لي أن أصبح خيرة بين يوم و ليلة بل حتى في دهر أو في دهور، و ما عشته حتى الآن حقبة إحباط، عمري ثلاثون عاماً، ثلاثون نائحة، و ما أزال فتاة حمقاء تحلم بابن عمها، برغم الموت و العائلة و الخنجر، سالم كان نقيضي و أنا لا أعيش إلا مع النقيض. البحر من جديد بمساحاته الشاسعة و أمانه الغريب، لماذا لم أخافك و لم أغضب منك، و أنت سرقت الأحلام والعمر»ص١٤٢. و يخالج زهرة دائماً شعور بالخوف من خيانة البحر الذي خطف منها الحبيب، فيا ترى هل سينتقم منها مثلما انتقم من سالم الذي ترك أهله و ناسه « أتراك يا بحر الغضب، تنتقم مني يوماً لأني جلبت العار لناسي أو لأنني سلمت من خنجر شرف ثائر، لا..لا أظن أن هذه الموجات الناعمة تعرف شيئاً غير الحب. وأنا؟ هل عرفت الحب؟ أتراني خلقت حاقدة بالفطرة؟ لا أظن أنني خالية من الحس، أنا مخلوق مجنون أناني ولكنني متأكدة بأنني عرفت الحب»ص١٤٣.



في معرض المكتشفات الأثرية العمانية

آثار عمرها آلاف السنين تروي حضارة العمانيين

التاريخ هو الشاهد والشهادة وما قدمه معرض المكتشفات الأثرية العمانية الذي نظمته وزارة التراث القومي والثقافة بالنادي الثقافي في شهر فبراير الماضي هو دليل على عراقة الحضارات التي تعايشت وتفاعلت علي الأرض العمانية وتركت لنا موروثا نعتز ونفتخر به فمن العصور الحجرية والالف الثالث قبل الميلاد قدم المعرض نماذج لما تم التنقيب عنه واكتشافه خلال العقود الثلاثة الماضية فالأرض العمانية من أقصاها الى أقصاها حبلى بالكنوز الأثرية ولا أدل على ذلك من تنوع المكتشفات وتعددها وتعديها الى كافة مناطق سلطنة عمان. فالكشف عن المخبوءات والكنوز والمسكوكات يمكن أن يقدم المزيد من المعلومات والقراءات الجديدة والمهمة عن التاريخ العماني بدليل أن المعرض لم يحصر المكتشفات من مدافن ومواقع بمكان محدد فما أثبتته تلك المكتشفات وهو مؤشر أولي وحقيقي بأن عُمان كلها متحف وأن المواقع الأثرية منتشرة في معظم أجزائها وما تم الكشف عنه ليس الا قليلا من كثير اذن المعرض قدم بعروضه تلك نماذج أثرية حية تروي حضارة العمانيين عبر تاريخ طويل من العراقة والتفاعلات الحضارية منها حصن بهلا التاريخي وموقع بات الأثري الذي ضمتهما منظمة اليونيسكو عامي ١٩٨٧ و ١٩٨٨ ضمن قائمة التراث العالمي كما أن المكتشفات الاثرية من موقع خور روري في محافظة ظفار الذي يمتد تاريخها من القرن الأول قبل الميلاد وحتى القرن الأول الميلادي وتم في موقع سمهرم الكشف عن خمسة نقوش حجرية كتبت بالابجدية العربية الجنوبية لتصف تأسيس المدينة التي بنيت لتأكيد السيطرة على تجارة اللبان حيث ازداد الطلب عليه خلال النصف الثاني من الالف الأولى قبل الميلاد نتيجة استهلاكه المتزايد في بلاد ما بين النهرين وسوريا ومصر وروما واليونان.

وهناك مكتشفات تسجل مدافن بوشر في محافظة مسقط والتي يرجع تاريخها للالفيتين الأولى والثانية قبل الميلاد ومدافن الواسط من الألف الثاني قبل الميلاد ويسجل المعرض كذلك عبر مكتشفاته الأثرية لآثار قلهات الاسلامية. أما كنز سناو الذي اكتشف في عام ١٩٧٩ فتتواجد منه في المعرض نقود فضية أقدمها قطع نقدية ساسانية ترجع لعهد هرمز الرابع/ كسرى الثاني كما يظهر المعرض روعة آثار البليد في محافظة ظفار ومستوطنة صحار التي تعود لفترة ما قبل الاسلام وكذلك مستوطنات بهلا الأثرية.

كما ضم المعرض مكتشفات أثرية هامة من سمد الشان تجسد أساليب الازمان القديمة من خلال جرار فخارية من العطايا والمرفقات الجنائزية لقبور سمد والميسر ويرجع تاريخها للفترة من ٣٠٠ ق.م الى ٧٩٣م. وفي سمد عثر على هيكل لجمل صغير تتدلى من عنقه قلادة خرزاتها من الزجاج والمحار والحجر وهي أشياء تعود الى العصر الحديدي المتأخر.

كما ضم المعرض مكتشفات أثرية من رمال الشرقية ووادي الحواسنة بولاية الخابورة وموقع حنون بمحافظة ظفار، ومكتشفات أثرية من منطقة رأس الحمر بمسقط الذي يمثل موقع حضارة الصياد العماني في فترة بداية العصر الحجري الحديث. كما توجد في المعرض متفرقات أثرية أخرى لمناطق مختلفة من السلطنة منها موقع رأس الجنز في الشرقية ومكتشفات أثرية بوادي الجزي وغيرها.

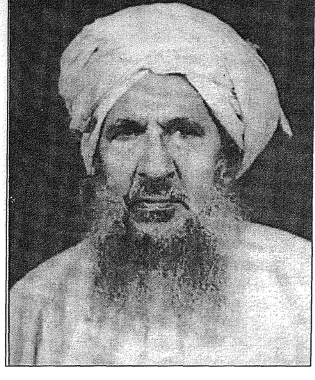
ملاحظة:

كم هو رائع أن يقدم المعرض تلك المكتشفات وكم هو رائع الجهد الطيب الذي بذل لاتمامه وانجاحه والوصول به الى مبتغاه وان يرى الناس والافراد المهتمون تاريخهم وان يطلع دارسو التاريخ على أحوال تلك الحقب السحيقة من التاريخ العماني كمادة للبحث والدراسة.

هذا التقديم ربما يقود الى سؤال موجه الى وزارة التراث القومي والثقافة والجهات الحكومية المتخصصة وكذلك جامعة السلطان قابوس بضرورة وجود متحف لما تم اكتشافه من آثار عمانية منذ بدء بعثات التنقيب ويكون هذا المتحف منارة استقطاب لكل من يرغب في معرفة تاريخه العماني وحضارته الضاربة في العراقة والقدم.

وكم يفرحنا لو تم أيضا تشكيل فريق تنقيب عماني يرتبط ارتباطا بتلك الجهات المذكورة وبعض الكليات في الجامعات الخاصة التي تدرس التاريخ والحضارات القديمة.

(ط.م)



«مارست الأمور وتقلبت بي الأحوال وخالطت الأئمة وتقلدت لهم الأعمال وما حصلت منهم على أمر يكدر وها أنا قد بلغت الخامسة والثمانين من العمر وقد أضر بي الشيب وأسأل الله أن يصلح لي ما بقي من عمري كما ستر على ما مضى وأسأله قبول الأعمال وتكفير السيئات».

بهذه الكلمات لخص الشيخ محمد بن شامس البطاشي سيرته الذاتية، التي كرسها لخدمة الإسلام، وكان نبوغه في العلم سلمه لارتقاء سلك القضاء ستين سنة، فلم يفارقه إلا قبل ٤ سنوات من رحيله.

رحيل صاحب أكبر موسوعة شعرية

الشيخ محمد بن شامس البطاشي : رحلة معرفية عمرها

في جلساته اليومية كثيرا ما كان يستقبل طلبة العلم والسائلين عن أمور الدين، صباحا ومساء، فكان يومه مدرسة أبوابها مفتوحة، مثلما هو قلبه، للأفواج الراغبة في الاستزادة من علمه بكثير من المسائل.. حتى عن طريق الهاتف.

ولم يشأ بعد تقاعده في ١٩٩٦ أن يقطع عادته، فخصص جلسات صباحية ومسائية بالمسجد، مع أبناء قريته المسفاة، الذين توافدوا للاستفادة من ذلك البحر الزاخر بالعلم. ولم يكتف بأن يعمر الاذهان بسيرته، بل عمر الأماكن بما انشأ من مساجد منها الصرم بالمسفاة، والحيطان والوشل بمطرح.

ولم يشأ إلا أن يظل نبعا للاستفادة حتى بعد رحيله، فترك مكتبة زاخرة بما هو مطبوع ومخطوط، وجعلها وقفا لأبناء الإسلام، لا تورث ولا توهب.

ميلاد الشيخ وحياته

ولد الشيخ محمد بن شامس بن خنجر بن شامس بن ناصر بن سيف بن فارس بن كهلان بن خنجر البطاشي في بلدة المسفاة، ولاية قريات في عام ١٣٣٠ للهجرة، وكان رضيعا عندما رحل أبوه، فتعهد عمه المهنا بتربيته، وأدبه، وأحسنهما. وحفظ القرآن الكريم وهو بعد في الثامنة، وواصل الليل والنهار متعلما، معتمدا على ذاكرة قوية، مكنته من حفظ مائتي بيت من الشعر في اليوم الواحد، حتى انه حفظ ألفية الإمام نور الدين السالمي في الأصول في خمسة أيام، كما كان يحفظ الجزء الواحد من القرآن في اليوم.

كان هذا النبوغ مشكاته للوصول الى نزوى، نهر العلم والعلماء آنذاك، وكان ذلك وهو بعد في الثالثة عشرة، وصاحبه في تلك الرحلة المعرفية أخوه الأكبر أحمد بن شامس، فنبغ فيما درس، فأصبح الامام الخليلي المعجب بذكائه وفطنته، يجله ويقدمه على الأقران.

وقد سماه الإمام الخليلي بالنسابة، إذ بلغ في علم الأنساب منزلة وعلما، فعرف قبائل عُمان وبطونها، فلم يسأل عن احداها إلا وكانت لديه الإجابة.

مؤلفات الشيخ

أثرى الشيخ محمد بن شامس البطاشي، المكتبة العمانية، الإسلامية والأدبية، بالعديد من المؤلفات، فكان أن وضع الموسوعة الشعرية الأضخم في تاريخ النظم الإسلامي (مائة ألف وأربعة وعشرون ألفا من الأبيات)، تناول فيه فروعا وآدابا وفضائل، في التوحيد والتفسير والتاريخ والسير.

وقد فرغ من تلك الموسوعة في ٣ سنوات، كان خلالها لا ينقطع عن مهام عمله، فإذا مر الشهران دون نظم بيت واحد،



إســـــلاميـــة

تسعون عاما من الاجتهاد

عوضه بنظم ألف بيت في يوم واحد.

أما (إرشاد الحائر في أحكام الحاج والزائر) فيعد مفتاحا معرفيا لكافة أحكام ومسائل الحج والعمرة وما يتعلق بهما، وضمنه خلاصة ما يفيد زائر قبر الرسول، صلى الله عليه وسلم.

وفي مؤلفه (غاية المأمول في الفروع والأصول)، ذكر الشيخ البطاشي أبواب العبادات والمعاملات، ويقع هذا السفر الضخم في تسعة أجزاء، ويعد من أنفع الكتب الفقهية في مادته.

وساهم الشيخ البطاشي في تأليف السير، فكان مؤلفه (كشف الإصابة في اختلاف الصحابة)، وفيه سيرة الخلفاء الراشدين وملوك بني أمية والعباسيين وأئمة الإباضية في عُمان والمغرب.

وتختلف باقي مؤلفات الشيخ في العناوين والمضامين، إلا أنها تأتلف في مقدرته على الصوغ المتبحر، وله عدا الكتب الفقهية مجموعة الإجابات، وفيها جوابه على ما ورده من الخاصة والعامة في كافة المسائل، وله كذلك قصائد في الرثاء وغيره عدا رسائل فقهية موجزة وسيرة ذاتية اقتطفنا منها مفتتح هذا الموضوع.

مختارات من شعره

* الدنيا (قالها في سن الرابعة عشرة)

سأحالف الخلوات في ظلماتها
وأواصل الأرقال بالأساد
وأهين هدبي في طلب العلا
حتى أحصل بغيتي ومرادي
فليهنأ قومي بالدنا انى امرؤ
قد بعتها بخسا بسوق كساد

* الموت (في رثاء الشيخ العزري)

الموت حتم فما عنه لنا هرب
ولو تطاولت الأعوام والحقب
في كل آن وحين تسمعن لقد
أودى سعيد وعمر زاده العطب
وهكذا جرت الأقدار لا أحد
يبقى فقس ما بدا فالعمر منتهب

* أول قصائده

يا رائحا باليعملات وغادي
يطوي المفاوز من ربى ووهاد
أبلغ بني بطاش أن محمدا
ساع إلى كسب العلوم وغادي
من كان يسعى لاكتساب معيشة
ويبيت فوق أرائك ووساد
فأنا إلى طلب المكارم لم أزل
أسعى بهمة ماجد نفساد.

* كلامنا (أرجوزة في النحو)

كلامنا لفظ مفيد ركبا
كجاز عمار وعمر نكبا
وهو إلى اسم وفعل قسما
وحرف معنى نحو عمرو قد سما
فالاسم بالتنوين والجر والندا
ميز وتعريف واسناد بدا
والفعل بالسين وسوف قد وتا
قمت وقامت نون قاربن الفتى



زاهر الغافري
أزهار في بئر

ها هي الحقيقة تنزل بين يديك أخيرا:
ذات يوم كان لأحلامك رائحة الأبدية
أنظر اليك كمن يستجدي حجارة عذراء.
أنا ظلك الذي كان
مرآتك وقد عكست أزهارك في بئر
أنا الغريب الآن، كم بكيت عليك، على ثمار الليل.
ومن أجلك، من أجل قدر يشبه جنة مسمومة بت لا أقوى على النوم إلا على حافة السكين.

زاهر الغافري في ديوانه الرابع «أزهار في بئر» الصادر حديثا عن منشورات الجمل بألمانيا يشكل اضافة حقيقية للشعر العماني الجديد وتتمثل هذه الاضافة بما حواه هذا الديوان من أسلوب ولغة والتقاطات وظفها زاهر الغافري لصالح النص الشعري بامتياز.

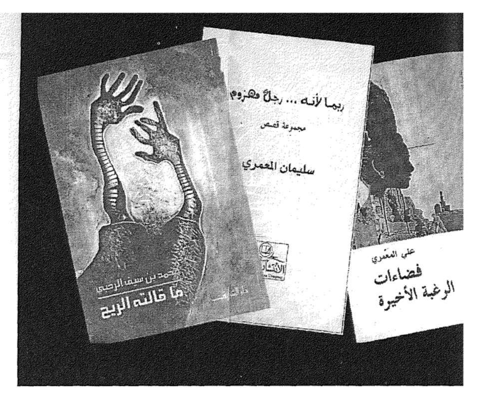
«أزهار في بئر» هذا العنوان الدال بشكل أكثر لاقترابه من كل نصوص الديوان يسكب فيها الغافري رؤاه نحو المكان، أينما يكون، للاصدقاء، الحنين والاغتراب. وكم هي عميقة الابار تلك التي نرى فيها مسافة المسافات دون أن ندري هل بها ماء لسقي مسافة الصوت في ترحالنا الأبدي.

«أزهار في بئر»، تأتي بعد اظلاف بيضاء» (باريس ١٩٨٤) «الصمت يأتي للاعتراف» كولونيا ١٩٩١ و«عزلة تفيض عن الليل» مسقط ١٩٩٣م.

سماء عيسى
دم العاشق

كان كل شيء قد مضى
قبل أن تصغي إلي
الأرض
وتعيدني
لدهشة الطفل الأولى
الذي
رحل الى التراب
وسكن
مأوى الشمس
وراءه
ترك قلبي
قطرة دم
سكبها
طائر في بئر
بحثت عنه مثلما يبحث الرضيع
عن ثدي أمه
مثلما تبحث النار عن حطب ذكريات
موتى
يهيم وحده في الأرض
تتبعه امرأة حبلى
بدم الآلهة
في دمه أنثى
تدفعه إلى الموت
قلوبهم معك
وسيوفهم
عليك

سماء عيسى في ديوانه الخامس «دم العاشق» الصادر بمسقط حديثا يواصل مسيرته الشعرية بوفاء خاص لصوته الشعري الذي تميز به عن غيره، منذ ديوانه الأول «مناحة على عابدات الفرفارة» وما تلاه



من دواوين «نذير بفجيعة ما» و«ماء لجسد الخرافة» و«منفى سلالات الليل». تبقى الهموم إن تعددت واحدة لدى الشاعر محافظا على تماسك علاقته بها مع إثراء مكثف للتجربة المعيشية والشعرية وبهذا فدواوين سماء عيسى الخمسة في غاياتها القصوى تجوس في تشظيات الألم الانساني وفي مغامرة العيش والحياة والهم المحلي والإنساني.

إذن فالتجربة/ المغامرة الشعرية لدى سماء مغامرة متميزة كما قلنا، تميزها يكمن في استمرارية النبع الشعري في العطاء المتواصل للقصيدة الجديدة في عُمان.

عبدالرحمن الهنائي طقوس واحتفالات عُمان

بعين لا تعوزها التجربة، وعبر أكثر من ٢٠٠ صورة ملونة، يقدم لنا المصور العماني عبدالرحمن بن علي الهنائي رؤيته في كتاب مصور صدر عن دار جارنت للنشر البريطانية، تلك الرؤية التي تنبض بما احتوته الذاكرة العمانية عبر العصور، وتناسل في طقوسها ولاحتفالاتها: الدينية والوطنية والتقليدية.

ورغم ان الكتاب / الألبوم Germonies and Celebrations of Oman شاهد على الحياة العمانية بشكل عام إلا أنه لا يغفل تلك الخاصة بالأفراد، كما نراهم في الموالد، والاماكن العامة، أو وهم يحتفلون بالسيرة النبوية في أداء احتفائي واحتفالي مهيب ورقصات معبرة، تماما كما في حفلات الزفاف التقليدية .

تجربة المصور البارع عبدالرحمن الهنائي تحمل الكثير من الخصوصية، ببصيرة ضوئية ترقب وتسجل وتكشف عن الجديد والقديم معا، معبرا فيهما عن الهوية العمانية الأبية.

حصل عبدالرحمن الهنائي على بكالوريوس الفنون من الكلية الأمريكية للفنون التطبيقية، أطلنطا، جورجيا، ويرأس حاليا قسم التصوير من مركز تقنية التعليم بجامعة السلطان قابوس، وقد حاز العديد من الجوائز.

علي المعمري فضاءات السرد

بعد مجموعاته القصصية الأربع : أيام الرعود عش رجبا (١٩٩٢)، مفاجأة الأحبة (١٩٩٣)، سفينة الخريف الخلاسية (١٩٩٥)، وأسفار دملج الوهم (١٩٩٧) .. يعود علي المعمري الى فضاءات السرد بروايته الجديدة: فضاءات الرغبة الأخيرة، والتي صدرت عن دار (شرقيات) بالقاهرة. الرواية (١٨٦ صفحة)تحتفظ للكاتب بسعيه نحو نسيج لغوي يقولب لغة الشعر سردا (حيث تتناثر مسارات خيام الشعر والراحلين، وتتجلى ولادات غير آمنة للآملين، أتحرك بين المسارات وتبدو لي الولادات، وأنا مغلف بالحيرة في الكبسولة التي أعيش فيها، هاربا من الحياة، وباحثا عنها، وكأنني أعيش لحظة في بحر الظلمات، يمتزج فيها الحب بالموت وتتعانق فيها رغبة الحياة بالابحار الى الأعماق... الرواية ص ١٩). كما تجسد الرواية - في الآن ذاته، ترحل الكاتب عبر فضاءات مكانية عديدة، تنعكس شموسها في وجوه الشخوص وألسنتهم ... عبر ١٥ فصلا تقيم محيط العمل.

محمد بن سيف الرحبي يسرد ما قالته الريح

منذ صدور مجموعته بوابات المدينة، والكاتب محمد بن سيف الرحبي يوزع قلمه بين فضاءات الكتابة السردية العديدة. نقرأ له المقال، ونشاهد له المسرح وأخيرا يجمع بين دفتي كتاب مجموعة قصصية جديدة.

الكتاب الذي يحمل عنوان«ما قالته الريح»، وصدر عن دار الشروق، بغلاف الفنان العماني حسين عبيد يقع في تلك المنطقة التي يراوح الكاتب فيها ذاته المبدعة، كيف؟

في «شفاه المقابر» سنرى ذلك الجنوح الهائل للحوار (المسرحي). أما في «مجرد ملاحظة» فالجنوح أشد «الكارثة» هي مسرحية كاملة بمشاهد مكتملة!

في «الحكاية» اختزال لليالي، ألف حرف وحرف تشدك بقوة نحو تخوم المقال، الذي اعتاد تقديمه بزاوية أسبوعية، في باقي (قصص) المجموعة وعددها ١٦، يتأرجح المبدع بين تلك المواقع، تأرجح الأخيلة التي ينثرها ضوء شمعة لايزال يتراقص ، يتأرجح بين الخفوت والقوة تداعبه الريح، فيسرد لنا بعض ما قالته.

اليأس، ولا نقول البؤس، الذي يلون كلمات محمد بن سيف الرحبي، يجعلنا نطرح السؤال المر نفسه، فيم كل هذا الحزن، الذي لا تعفينا منه سوى تلك اللحظة الشاردة للسخرية التي ينثرها الكاتب بين لحظة وأخرى، لترسم بعض سحابة تخفي شمس الكآبة .. حينا.
وقد أصدر الكاتب (احتمالات)، وهو مجموعة نصوص ومقالات نشرها متفرقة، تؤكد حضوره في زاوية النقد اليومية للابداع ومتابعته له.
في مجموعته الأولى يطرح الكاتب

سليمان المعمري ورجله المهزوم

سليمان المعمري عبر نصوصه القصصية العشرة الحزن في ثوب جديد، فيعلن البكاء على من أضاعوا أسماءهم، ويرثي لحظة الشعر التي لن تأتي، ويأسى لحزن الدودة حين تفقد الذاكرة .. رغم تأكيده في أحد عناوين قصصه أن: لا شئ يدعو للحزن.
في نصوص سليمان المعمري تتجدد أيام الرجل المهزوم مجددة معها الاحباطات اليومية المعاشة، ويهرب لنا في ثنايا السرد صوره الكاريكاتورية التي يتورم بها النص! «استيقظت، فاستيقظ ارث من العقد وركام من الخيبات .. كنت ما أزال على السرير حين لطمتني الأيام المعلقة على الحائط .. السابع والعشرون من نيسان.. بم يذكرني هذا اليوم الذي يستعد لتدشين نفسه ضمن قائمة الأيام التي تحفر قبري؟! .. واجابة المعمري ص ٦٣!

معرض مسقط الدولي الخامس للكتاب

مليون مطبوع قدمها ٣٧٠ ناشرا

هاني نديم بحبوح*

من أردانهم تفوح رائحة الورق الطازج- أولئك الخارجون من افتتاح معرض مسقط الدولي الخامس للكتاب- في أيديهم كنوزهم، في أعينهم بريق نصر واستعلاء يرمقون كل متأخر بها وكأنهم اقتسموا غنائم الفرسان وخلفوا لمن أقعدهم التأخير والكسل.. قبض ريح!!
صباح الأربعاء ٢٠٠٠/٣/١م افتتح صاحب السمو السيد فيصل بن علي آل سعيد وزير التراث القومي والثقافة بحضور معالي وزير الاعلام عبدالعزيز بن محمد الرواس رئيس لجنة معرض مسقط الدولي الخامس للكتاب، فعاليات معرض الكتاب والذي امتد حتى اليوم العاشر من الشهر ذاته.
بغريزة القارئ والتنظيم المهيب الذي تعدى سقطات البدايات في دورته الخامسة يسهل على الزائر التجول في أجنحة المعرض دونما تردد وحيرة على مفارق الطرق! إذ يحتل جناح سلطنة عُمان- الدولة المضيفة- مساحة ضخمة مشاركة به كبرى دور النشر فيها والمكتبات بعشرات الآلاف من العناوين.
كما يلفت النظر ركن وزارة التراث القومي والثقافة، خاصة وانها طبعت هذه السنة مخطوطة العلامة المؤرخ اللغوي سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري «معجم الابانة» والذي يعتبر تاريخيا ثاني معجم بعد عين الفراهيدي وسابقا لمحيط الابادي ولسان ابن منظور، كما كان لركن وزارة الاعلام دور بارز في التعريف بالسلطنة عبر عدد من الاصدارات. وأقيم على هامش المعرض العديد من الندوات والمحاضرات العلمية والثقافية.
كما حضر العديد من الكتاب والأدباء ووقعوا على آخر اصداراتهم: الشعراء مانع سعيد العتيبة ومليحة الفودري والأميرة نوف بنت بندر آل سعيد وغيرهم، وقد حظيت أمسية الدكتور العتيبة بجمهور كبير.
ولم يفت الزائر الوقوف على اصدارات كبرى دور النشر في العالم والعالم العربي كالهيئة المصرية العامة للكتاب. ودار الآداب واتحاد كتاب فلسطين وليبيا المشاركين لأول مرة!
وأود الإشارة لمدلول ينبئ عن تحقيق مثل هذه المعارض غاياتها!! ألا وهو تجاوز العديد من الكتاب والأدباء القطرية في اصداراتهم أذكر على سبيل المثال لا الحصر ديوان الشاعرة العراقية أمل الجبوري «لك هذا الجسد» عن دار الساقي اللبنانية، ورواية «الشيء» لخليل النعيمي الأديب السوري عن دار الجمل «ألمانيا»، والمجموعة القصصية للقاص العماني سليمان المعمري «ربما لأنه رجل مهزوم». عن دار الانتشار العربي «لبنان».

* كاتب من سوريا يقيم في مسقط.

دراسات تطبيقية وندوات شعرية

ندوة الأدب العماني الأولى بالجامعة

محمد بن سيف الرحبي *

نظمت جامعة السلطان قابوس أواخر شهر فبراير الماضي ندوة الأدب العماني الأولى بمشاركة باحثين من داخل السلطنة وخارجها واستمرت الندوة أربعة أيام خصصت الفترات الصباحية منها لتقديم البحوث المشاركة في الندوة بينما بقيت الجلسات المسائية مفتوحة للشعر بشقيه الفصيح والنبطي.

وبعد حفل الافتتاح الذي رعاه معالي السيد عبدالله بن حمد البوسعيدي رئيس الرقابة المالية للدولة بدأ الباحثون في تقديم أوراقهم البحثية وخصص لكل باحث ربع ساعة لتقديم ورقته وبعد انتهاء كل بحوث الجلسة يفتح الباب أمام الحضور للنقاش وطرح الأسئلة.

قدم الدكتور ابراهيم السعافين ورقته الأولى حول بنية القصيدة الكلاسيكية في الشعر العماني موضحا سمات هذه البنية ومدلولاتها على القصيدة العمانية في جانبها التقليدي فيما أشار الدكتور ثابت الالوسي الى البني الاسلوبية في الشعر العماني المعاصر وتطرق الى بعض النماذج التي اختارها للحديث حول مدلولات ورقته.

وقدم الدكتور أحمد كشك رئيس قسم اللغة العربية بالجامعة سابقا ورقة دارت حول الموروث اللغوي وحركته في شعر النبهاني متداخلا مع تقنيات اللغة ودلالاتها الصرفية متتبعا سمات ذلك على شعر سليمان النبهاني وتكرار تلك السمات في معظم قصائده.

ومن السلطنة قدم المهندس الشاعر سعيد بن محمد الصقلاوي ورقة بعنوان عُمان في منظور الدلالات الأدبية أوضح فيها الأدبيات التي تطرقت الى ذكر عُمان قديما ودلالات تلك المسميات مجان ومزون، وعبر ورقته تطرق الى العديد من الاشكاليات التي ظهرت لتحديد مدلول واضح لتلك المسميات التي قيل عنها الكثير.

واختتم الدكتور حواس بري بحوث الجلسة الأولى ببحث حول مصادر أبي سرور الثقافية وأثر ذلك على خطه الشعري مستشهدا بالأمثلة من شعر أبو سرور ومن تلك المصادر القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والمعطيات الاجتماعية.

أدار الجلسة الأولى الدكتور احمد درويش مستشار رئيس جامعة السلطان قابوس للشؤون الثقافية والاعلامية. وفي مساء اليوم الأول غصت قاعة المؤتمرات بالجامعة بالحضور الكبير لأمسية الشعر الفصيح التي شارك فيها الشعراء عمر محروس ومحمد الشحي وهاشمية الموسوي وغصن العبري اضافة الى مشاركات من داخل الجامعة.

وتواصل اليوم الثاني من الندوة مع الشعر كحالة عمانية خاصة عبر جلسة أدارها الدكتور علي احمد مدكور عميد كلية التربية، وبدأها الباحث الدكتور حسام الدين الخطيب ببحث حمل عنوان حالة شعرية في اطار عربي وعالمي (سيف الرحبي نموذجا) تطرق الى مشوار سيف الرحبي مع القصيدة الحديثة لغة وكتابة فيما تحدث الدكتور حمدي بدر الدين عن أثر الاسلام في الشعر العماني وهو نفس المدخل الذي قدمه بعد ذلك الباحث محمد بن سعيد المعمري حول السمة الاسلامية في الأدب العماني وتطرق الباحثان الى تأثير المجتمع الاسلامي والنشأة الدينية لكثير من الكتاب والشعراء على مسارهم الشعري.

وقدم الدكتور محمد جمال صقر بحثا بعنوان الثقافة الموحدة المقيدة وكلمتها في الشعر العماني واختتم الجلسة الباحث العماني شبر بن شرف الموسوي ببحث عن الشعر العماني في كتابات النقاد العرب وأثار بحثه العديد من التساؤلات حول التعميمات التي أصدرها.

وفي الجلسة الثانية من صباح اليوم الثاني للندوة قدم الدكتور وليد اخلاص دراسة في مخطوطة عمانية (ايضاح نظم السلوك الى حضارات ملك الملوك) فيما قدم الدكتور محمد قاسم بوحجام قراءة في كتاب اللواح الخروصي سالم بن غسان جاءت كدراسة نقدية لهذا الديوان عبر أكثر من منحى، وتواصلا مع الشعر قدم الدكتور محمد صوالحة رؤية حول الاتجاهات الفنية في الشعر العماني بينما قدم الباحث سعيد العيسائي ورقة بعنوان المخطوط الأدبي العماني بين التحقيق والنشر، وأدار هذه الجلسة محمد بن سالم المعشني.

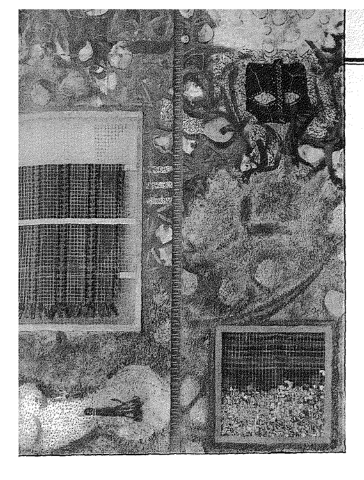
وفي المساء قدم الكاتبان العمانيان سالم الحميدي ومحمود الرحبي رؤية نقدية في قصص طلبة جامعة السلطان قابوس وكليات المعلمين والمعلمات وأدار هذه الجلسة الدكتور خليل الشيخ رئيس قسم اللغة العربية بجامعة السلطان قابوس.

* كاتب من سلطنة عمان.

واختتمت البحوث في اليوم الثالث لبدء الندوة عبر جلستين صباحيتين قدم في الأولى الأستاذ جمال الغيطاني رؤية من الأدب العماني القديم وقدم الدكتور سمير هيكل بحثا عن القصة القصيرة في عمان تصورها في عصر النهضة فيما تطرق محمد علي جواد في بحثه لأدب الشباب في سلطنة عمان (روايتا حمد الناصري نموذجا) كما قدم الدكتور سيد صادق وقفات نقدية من الدراما العمانية مركزا على المسرح وبداياته. وكانت الجلسة السادسة أسخن الجلسات بما احتوته من نقاشات وأسئلة ومداخلات بدأها يوسف الشاروني ببحث حول محاور الرواية العمانية وقدم الدكتور خليل الشيخ قراءة في سيرة ذاتية في الأدب العماني واختار ديوان سيف الرحبي منازل الخطوة الأولى نموذجا أما صالح بن محمد الفهدي فقدم رؤية حول واقع وأفاق المسرح العماني وتطلعاته وقدم الشيخ سالم العبري قراءة في الأدب العماني خلال عام ٩٨ على صفحات جريدتي عمان والوطن واختتم البحوث محمد بن سيف الرحبي ببحث حول النقد الصحفي وأهميته في المسيرة الأدبية العمانية والتساؤلات التي دارت حوله.

وفي المساء كان الشعر النبطي حاضرا بقوة وتجلى ذلك في الجمهور الكبير الذي ملأ قاعة المؤتمرات بالجامعة وشارك فيه الشعراء محمد البريكي وخالد المعني وعلوي باعمر وصالح السنيدي وصالحة المخيني وخالد العلوي.

واحتفت الجامعة بالمشاركين في اليوم الأخير (الثلاثاء ٢٩ فبراير) وتم خلال حفل الختام قراءة توصيات الندوة والتي عكست طموحات المشاركين من أجل ندوة أكثر فاعلية في الآتي من الندوات.



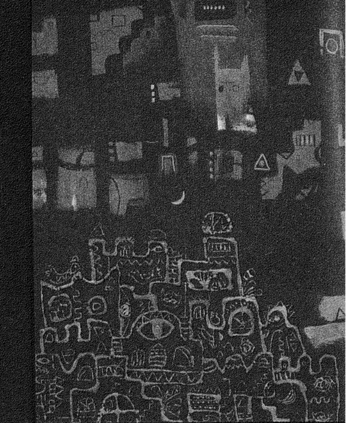
شعرية اللحظات

نوري الراوي

قد تسكن المدينة في قلوب الناس، رغم تناقضاتها الحادة وترافقاتها الحميمة، غير أن المدينة العجيبة التي أبدعها الفنان موسى عمر ضمن قوانينه العفوية الخاصة، تسكن عالما رؤيويا، تتشكل على مفترقاته اعترافات المشاهدين وحواراتهم الصامتة، فيما تمنحهم الدواخل فرصة التنفس في فضاء آخر يفرضه حق الانفتاح والامتداد خلف (عالم المرايا) حيث تتوزع صوره وأشكاله المتناثرة على مساحة حدسية واسعة من الصعب تمثلها او تقليدها، لأنها تتمثل في كينونة هي أقرب الى جواذب الحب منها الى أي شيء آخر.

غير أن ما لا تراه العين في هذه المشاهد، ليس إلا تلك الانعكاسات الأولى للفطرة الإنسانية التي اعترف بها الفن الحديث وضمها الى مكتشفاته الجديدة، ثم أحلها المقام الأعلى من سلم الأولويات سواء بسواء مع المبتدعات العفوية للطفولة.

رئيس رابطة نقاد الفن التشكيلي في العراق*



موسى عمر

ساهم بشكل مباشر في العديد من الفعاليات والمناشط الفنية مثل البيناليات والترينالي‍ات والمهرجانات في باريس وأمريكا وإيطاليا والصين والقاهرة وبنجلاديش والشارقة والهند وبريطانيا واليابان ولبنان وتركيا وتونس وهولندا والمكسيك والنمسا وتايبيه واستراليا وسويسرا والخليج العربي... وأحرز من تلك المناشط العديد من الجوائز والميداليات والشهادات التقديرية والتي كان آخرها في المعرض الوطني للنحت والجرافيك لمناسبة أولمبياد سيدني باستراليا (المركز الأول ١٩٩٩). كما أحرز جائزة الإبداع الكبرى من المعرض السنوي للجمعية العمانية للفنون التشكيلية ١٩٩٩، كما أحرز جائزة تقديرية في معرض ٢٥ فبراير بدولة الكويت ١٩٩٨، كما أحرز جائزة تقديرية في المعرض السنوي للجمعية العمانية للفنون التشكيلية ١٩٩٦، والمركز الثاني في معرض مجلس التعاون للشباب بدولة الكويت في عام ١٩٩٧ وأحرز المركز الأول في معرض مجلس التعاون للشباب بدولة قطر في عام ١٩٩٥. وهو عضو في العديد من المؤسسات الفنية في السلطنة وخارجها: الرابطة الدولية للفنون التشكيلية (اليونيسكو)، وعضوية الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، ومرسم الشباب والنادي الثقافي.

وشارك في معظم الحلقات الداخلية والخارجية مع كبار الفنانين، وايضا استخدمت بعض أعماله في أغلفة المجلات الثقافية والدواوين الأدبية، وله العديد من المقتنيات داخل وخارج السلطنة.

وهكذا نجد أن الفنان حينما يصبح وحيدا أمام موديله الداخلي، فانه سيختار بحرية مطلقة ما شاء من طلاسم ورموز وبنى وتأليفات شكلانية دونما احتساب لأيما قاعدة يمكن ارتهانها بوجود معياري سابق، وهذا يعني بأنه قد أصبح كلا موحدا مع نموذجه الماورائي دون افتقاد لتماميته بالأنا..

وكضرورة لهذه الرؤية، أصبح الفنان يمتلك طاقته الاستثنائية في استدعاء أحلامه الذكروية الماضية، كما أصبح قادرا على فرض موقفه التلقائي على الرسم أيضا، وهو ما قاده في النهاية الى استدراج تلك الرواسب الغامضة في لغة التشكيل الى سطح الرؤية البصرية وإيصاد المساحات أمام تدفق الألوان وتعامد الخطوط ليحقق بذلك إعلاء فعل الحدس على معادله العقلاني، حيث يحل الرسم كطاقة توصيل جمالية مثلى محل الشعور ليس كشاهد على ما رأى، بل كمتنبئ لما كان فيه قبل أن يولد حافز الفن في الذات. فيما يكون الفعل الفني غير مترافق مع سيئة من سيئاته، وهي تحويل الفنان من نبوئي ينشر بثه التلباثي على بعدين من سطح أبيض إلى ناسخ مرئيات. وهو إذ يفعل ذلك، فانه يقوم من جانبه بإزالة الكثافات اللونية عن وجه يختفي في الأعماق، ليجعل منه حركة جوانية مؤثرة تتجه في خط تناغمي متسام إلى الأعلى، حيث جدران المدينة البيضاء بانتظار الفن ليجعل منها بساطا حواريا للألوان.

لا مساحات محددة في جداريات الفنان موسى عمر، فالامتداد هو نفسه مؤلف من رؤى. ونحن ما نزال ندور في فلك من قدرات التشكيل التي سرعان ما نكتشف بأن ما فيها هو إيحاء بوجود رابط جوهري بالزمان، لذلك فان ظهور هذا النمط البصري في جداريات (القضية) لا يمثل تكاملها عند الرقم الرابع من التسلسل، وانما في الجدار الأخير لمدينته المفترضة، وهو في هذه الحال، لن يجد ضيرا إذا ما شاركته في إتمامها ريشات مجموعة من الأطفال! إن الانتقال بين هذه المراحل التي تقدمها تجربة الفنان موسى، يمكن أن يشكل تأكيدات لضمور القصديات الواعية في طريقة بناء الرموز البصرية وتحويلها إلى عالم يعتمد على الاستنتاج والملاحظة، حيث يبدأ الضوء المنبثق من عتمة التوترات وظلمة الحلول البعيدة، وتشترك الموجودات في انجاز لوحات ونوافذ رؤية مجازية يعلقها الفنان بانتظام في فضاء الإيهام، ليبعث إلى ذهن المتلقي قبل عينيه، ما يدور في دواخل نفسه من انكشافات تفصح عن سعة عالمه الداخلي المشحون بالصور والرؤى والأحلام.

حول مستقبل الحركة التشكيلية في السلطنة

مسقط تستقبل ألوان العالم

أشرف أبو اليزيد *

تستقبل السلطنة بين وقت وآخر فنانين من كل أنحاء العالم يمثلون اتجاهات ومدارس جد مختلفة، في هذا الملف يتابع القارئ ذلك التنوع الفريد بين الفنانين، الذين عاشوا بأعمالهم في قاعة العرض بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية، أو غيرها، بين جمهور بدأت خطواته تتعود زيارة هذا الموقع الذي لا تهدأ حركته.. وسواء كان الراعي للمعرض وزارة التراث القومي والثقافة، أو مهرجان مسقط أو الجمعية ذاتها، فان المكسب الحقيقي في ما تضيفه هذه المعارض إلى ذائقة جمهور الفن التشكيلي المتزايدة إعداده معرضا بعد آخر.

ولعل من المناسب الآن طرح بعض التصورات التي تغني مستقبل الحركة التشكيلية في سلطنة عُمان، وهي على ما نوجزه في تلك النقاط:

* إصدار مجلة متخصصة للفن التشكيلي، حتى لا تقتصر إصدارات الفعاليات الفنية على كتيبات ونشرات فحسب، يكون من أهدافها- بجانب توثيق تلك المعارض- استضافة أقلام متخصصة حول الفن العماني بشكل خاص والخليجي بوجه عام، وتستقطب زواياها إضاءات تعرف بالفنون العمانية (التشكيلية والمعمارية واليدوية وسواها) والفنانين والحرفيين، حتى تعمم تلك الذائقة الفنية لجمهور أكبر.

* إنشاء كلية للفنون الجميلة، لتكون نواة لحركة تشكيلية جادة، لا تخرج الفنانين فحسب، بل ومصممي الديكور والمدرسين والمتخصصين في صناعات كالزجاج المعشق وغيره.. إنها مدرسة للفن والحياة، إن قسم الفنون- بتحويله إلى كلية متخصصة- ليصب في نفس الطريق الذي خطته الجمعية العمانية للفنون التشكيلية منذ سنوات وهي تقيم الدورات الفنية وورشات العمل وإن الجمهور الذي كان يحضرها من الطلاب- وهو كثير- ليؤكد الحاجة لهذه الكلية.

* تبنى المؤسسات المالية والاقتصادية والصناعية والتجارية للتجارب الفنية العمانية إما بشراء لوحات الفنانين العمانيين- تشجيعا لهم، أو إبتعاث عدد منهم لدراسة الفن بالخارج، وربما لاستقدام أساتذة الفن العربي والعالمي لتقديم دورات فنية متخصصة بالسلطنة.

* اقامة متحف للفن التشكيلي، يضم لوحات للفنانين العمانيين والعرب والأجانب، وتكون من مهمة هذا المتحف/ المعرض الدائم، شراء اللوحات لتشجيع الفنانين، وفتحه للجمهور. ولا شك أن الاستثمار في المقتنيات الفنية يعد استثمارا اقتصاديا (راجع موضوع عبدالرحمن منيف في هذا العدد). ويمكن أن تزود إحدى قاعات هذا المتحف بإرشيف/ مكتبة للفن التشكيلي يرى فيها جمهور الفن الفرصة للتعرف على فنون العالم عبر وسائط إعلامية متعددة.

* تكوين موقع على شبكة الانترنت للفنون العمانية، وتشجيع الفنانين على إنشاء صفحات خاصة لهم، لعرض لوحاتهم وسيرهم الذاتية، فالقرية المعلوماتية الفضائية هي سبيل المستقبل للتواصل والتطور الفنيين.

* اصدار اسطوانة مدمجة (أقراص CD) سنويا تقدمها الجمعية برعاية اقتصادية من المؤسسات المختلفة والوزارات المعنية، تطرح عليها معلومات وأعمال فنية عمانية، وتصاحب المعارض العمانية في الخارج، ويمكن طرحها بسعر رمزي تشجيعا لاقتنائها أو اهدائها.

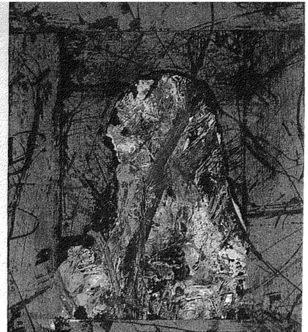
* تخصيص مبالغ قيمة للمسابقات والجوائز الممنوحة للفنانين، وبعضهم يكرس حياته للفن، وليس له من مصدر آخر غيره، ويجب هنا أن تساهم المؤسسات في دعم تلك الجوائز، كما أن رجال الأعمال هم أول المدعوين لاقتناء الأعمال وتخصيص الجوائز، كما يحدث في العالم كله.

* تخصيص زوايا فنية- حقيقية- بالصحف اليومية، لا تكتفي بسرد موجز لوقائع الاحتفال والافتتاح، بل تتجاوزه للخطاب الفني المتخصص، وأن تعالج اللوحة العالمية والعمانية جنبا إلى جنب، مع الاهتمام بالتجارب المعاصرة وعدم الوقوف عند أسماء كلاسيكية في الفن باعتبارها مرجعية وحيدة.

* اذاعة برنامج تليفزيوني يخاطب كل الجوانب الفنية في المشهد العماني الفني التراثي والمعاصر، ينقل للعالم- خاصة بعد وضع القناة التليفزيونية على أقمار فضائية عالمية- هذا المشهد الثري.

* إقامة مدينة الفنانين: وهي عدد من المحترفات (الاستوديوهات) التي تؤجر للفنانين بشكل رمزي أو مجانا، ليجدوا فيها المناخ الملائم لإبداع فني ينافس ويتجاوز، ويمكن لبنوك الإسكان والتنمية دعم هذا المشروع مع عدد من المؤسسات المهتمة.

إن هذه النقاط - وغيرها- لتضع لمستقبل الحركة التشكيلية في سلطنة عُمان- محكا حقيقيا، وباعتبار أن الفن ليس ترفا، بل هو معادل موضوعي للحياة، أو ربما هو الحياة نفسها.



لوحة للفنان فالنتين أومان

لوحة للفنانة ليندا فيبر

الفن النمساوي المعاصر
تجارب.. ورؤى!

بمناسبة زيارة وفد جمعية الصداقة النمساوية - العمانية للسلطنة، اقامت وزارة التراث القومي والثقافة معرضا فنيا لأربعة من أبرز رموز الحركة النمساوية التشكيلية وهم الفنانون أوتو شتايننجر، وليندا فايبر، وفالنتين أومان وأونا بي..

حول حركة الفن المعاصر في النمسا وتجارب هؤلاء الفنانين، وتواصلهم مع الفن في عُمان كانت هذه الاضاءات:

* الفن المعاصر في النمسا، أراء ووجوه:

أوتو شتايننجر: حال الفن المعاصر مثله في النمسا كما في أي مكان بالعالم، قليلة هي الاستثناءات التي يعتد بها، سترى في معارضنا هذا الاستثناء، نحاول أن يكون ما نقدمه أصيلا.

ليندا فيبر: في النمسا داران كبيرتان للفن هما: KUNSTLERHAUS و SECESSION وأعتقد أن على عاتق هاتين المؤسستين تقع مسؤولية رعاية الفن الحديث، ولكن لا تنسى وجود عدد هائل من المعارض الفنية يساهم في رفد الحركة الفنية النمساوية المعاصرة بقوة دفع للتطوير والانجاز. وهناك رعاية خاصة بالفن النسوي.

فالنتين أومان: تمثل الحركة المعاصرة للفن في النمسا تيارات قديمة وأخرى معاصرة، أو ما يمكن تسميته بالكلاسيكي في مقابل الحديث. ولاشك أن الصراع سيستمر وأتمنى له أن يستمر ليقدم لنا الجديد.. الجديد في التقنيات واستخدام الخامات والأدوات.. كما تعرف أنا مثلا أجد أحيانا نفسي أستعين بالكمبيوتر ليس كحل نهائي ولكن كأداة ضمن أدوات كثيرة.

* مصادر الإلهام للفنان النمساوي المعاصر:

أوتو: مع فنان في عمري (٦٦ سنة) صعب أن تحدد، لكنها كثيرة ومختلفة، يمكن أن تقول كل شيء، زياراتي إلى عُمان نفسها هي أحد مصادري وتجدها في لوحاتي.

ليندا: الطبيعة، أحيانا اقضي شهورا في أعالي الجبال أرسم كل يوم، ستجد ذلك منطبعا في أعمالي، ثم تجدني كذلك أسجل يومياتي على لوحات فنية، تعكس روح المكان وروح الناس الذين ألتقيهم.

في لوحاتي التي شاركت بها بالمعرض الكثير من الأعمال التي تعكس البيئة العمانية، التي أجدها فريدة وأسطورية ورائعة وخلابة، طبعا أرسم عُمان بعيون نمساوية، وهذه هي زيارتي الثالثة للسلطنة.

فالنتين: الحياة اليومية هي مصدر

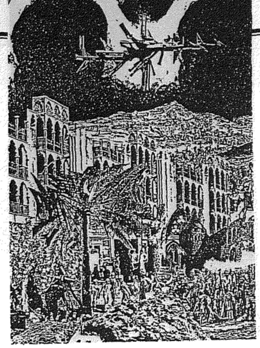
الهامي.. دائما ما أحمل دفتر الرسوم الأولية معي، أنقل الوجوه والأجواء فأنا أحب السفر وأحب الألوان المختلفة.. وعندما أجد ما أسجله أنقله سريعا ثم أعود لاشتغل عليه. في معرضي السابق بالسلطنة كانت النساء بملابسهن المميزة مصدر إلهام لي.

* المطبوعات الفنية ودورها في حركة الفن:

أوتو: قدمت في هذا المعرض مطبوعا.. كتيبا صغيرا عن عُمان بعنوان: عُمان.. انعكاسات ورؤى من أرض العجائب، وفيه ملامح من أعمالي، بالاضافة الى كتاباتي فقد أصدرت أحد عشر كتابا وأنا أعتبر نفسي كاتبا في المقام الأول.

ومن خلال ١٨ لوحة ضمها هذا الكتاب الصغير يتعرف القارئ إلى رموز عمانية، عشقتها على مدار عقد كامل تعددت فيه زياراتي إلى عُمان.

ليندا: أعتقد بأهمية الكتاب الفني المطبوع القصوى، لأنه يقدم موجزا لأعمال الفنان، ويبقى كذلك للأبد، كتبي مختلفة لأنني أنجزها بالاشتراك مع كتاب وأدباء وشعراء اما أن أكتب عن أعمالهم باللون أو هم يكتبون عن لوحاتي بالحرف، أحيانا نعيش سويا لشهور كي ننجز عملا مشتركا، من أحدث هذه المطبوعات ما أنجزه معرض Osterreichichische Galerie Belvedere وهو مجموعة من لوحاتي بين عامي ٨٧ و١٩٩٧ تستوحي الطبيعة، بتوقيع أدباء كبار مثل الشاعرة Friederika Magrocher فريدريكه مايروكر، وسجلت في الكتاب يومياتي اللونية، لوحات تعكس الحياة اليومية حيث أعيش، على لوحات مربعة. وانتهز هذه الفرصة لأشكر المعرض الذي أنجز الكتاب بشكل أنيق ليظل في مكتبات عشاق الفن.



لوحة للفنان اوتو

فالنتين: أنجزت كتابين، عدا كتالوجات المعارض. منها ما أعرضه هنا وهو مطبوع بلغات ثلاث الألمانية والسلوفينية والإيطالية، وبالطبع أنا أعتقد بأهمية الكتاب الفني المطبوع ودوره في تقديم الفنان.

* التواصل مع المصادر العربية والإسلامية للفن والتأثر بها:

أوتو: عشت هذا التواصل على مدار اشتراكاتي الفنية الكثيرة.. ذهبت إلى دمشق والقاهرة مثلما قدمت أعمالي في مسقط والرياض.. هذه المرة لم يتح لي التواصل بسبب برنامجي المزدحم لكن المرات السابقة أتيح لي التفاعل مع تجارب مهمة في السلطنة.. أنا أحب أعمال محمد الصايغ ورشيد عبدالرحمن وموسى عمر.. وأرى أنهم نموذج للفنان الذي يقدم جذوره في أعماله.

وأود أن أقول أنه من المهم السفر.. ليس فقط لعرض الأعمال ولكن للتواصل مع الفنانين في كل أنحاء العالم.. هذا الأمر مهم جدا للشباب. مثلما هي مهمة اقامة ورشات عمل تبادلية كما حدث بين عُمان والنمسا.

ليندا: أحب أن أشير إلى عشقي للخط العربي وتنويعاته السحرية.. لذا أحب أعمال

لوحة للفنان ممدوح أنور

محمد الصايغ، وأجد أن على الفنان أن يستلهم مادته التقليدية من بيئته.

فالنتين: أحب المنمنمات الإسلامية، وأجد أن الحضارة الإسلامية قدمت نموذجا فريدا للفن.. وقد تعرفت على الرموز العربية من خلال زياراتي المتكررة للعالم العربي.

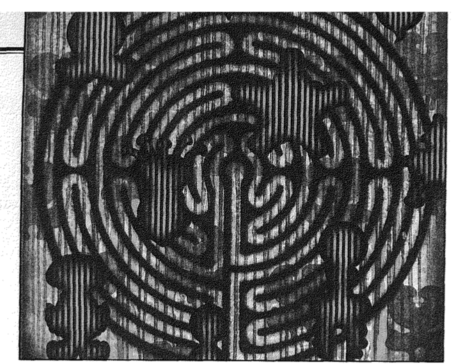
* اختيار اللوحات الخاصة بمعرض مسقط:

أوتو: بعد دعوتنا كان على كل فنان أن يختار لوحاته بنفسه، لم أجد صعوبة في انتقاء أعمال لي تستلهم الروح العمانية والشرقية.. وسعدت لأن بعضا منها بيع.

ليندا: جئت مرتين إلى عُمان، ولذا رسمت بيئتها وأردت أن أعرض في مسقط هذه اللوحات.. الجبال والزهور.. أراها تستحق أكثر من عمل.

فالنتين: كان اختياري للوحات في إطار ما يسهل نقله، فاخترت لوحات كرتونية، وتمنينا جميعا كما قالت ليندا وأوتو أن تكون هناك فرصة لعرضها بإطارات.

ليندا: ولكن ربما كانت هذه الطريقة للعرض تماثل ما يقدمه أحد المعارض الأوروبية الحديثة كصرعة جديدة للعرض.



متاهة للفنان بورويل

ممدوح انور
وجوه مصرية على نهر السين!

على مدى ٣٠ عاما وهب ممدوح أنور نفسه لما يعشق: الصحافة والفن، ومن خلالهما تحقق له الكثير، ففي الصحافة ساهم في التحرير الفني لمجلات آخر ساعة وأكتوبر واليمامة مثلما أكد قلمه النقدي حضوره في جريدتي الاهرام والرياض ولم يساهم بقلمه فحسب بل بصوره في جريدتي الأهرام والرياض، ولم يساهم بقلمه فحسب بل بصوره الاحترافية كذلك. لكن الفن التشكيلي بقي عشقه الكبير، ولم يستطع خلال عشرين عاما عاشها في باريس أن ينسى تلك الملامح المصرية في الوجوه التي ظل يرسمها ويعرضها ما بين موسكو وفينيسيا ومالطة ومدريد والقاهرة وبيروت ودمشق وغيرها. وجاء معرضه في مسقط في الجمعية العمانية للفنون التشكيلية، ليؤكد حضور تلك الملامح وتغلغلها في الذاكرة البصرية للفنان، كما رآها حضور المعرض. ولي أن أتناول هذا المعرض من زاويتين: سعي الجمعية الى استضافة ريشات ابداعية متعددة المشارب والاتجاهات لتقدم لجمهورها وأعضائها- وهم كثر- ما يفيد الواقع التشكيلي المتنامي بالسلطنة، وخاصة حرص الفنانين على اقامة ورشات عمل بحضور شباب الجمعية لشرح تقنياتهم الخاصة.

الأمر الثاني هو لوحات المعرض نفسه، حيث نجح الفنان ممدوح انور في توظيف معارضه التصويرية (تركيب الكادر، توزيع الاضاءة، البعد الثالث) في تكوين لوحاته، لذا رغم دكنة الألوان تضيء الوجوه بكثير من البهجة، ففي لوحة العتبة- على سبيل المثال- يحتل الاسود بأكثر من نصف مساحة اللوحة، لكن إضاءة الوجه وعتبة السلم الدلخلي هي التي تبقى في الذهن لمشاهد اللوحة، الامر نفسه على ثيمات لوحاته الأخرى ينطبق مقهى الفيشاوي، مساحات مهيأة، نغم... وغيرها.. أما لوحة الفرعون فحكايتها أكثر إثارة بألوانها البنية، فالمتأمل لوجه الفلاح المصري يستطيع بقليل من التركيز أن يرى روح رمسيس الثاني وقد تناسخت عبر القرون في وجه ذلك الفلاح، كأنها تختزل حضارة آلاف السنين مرشحة بألوان معاصرة.

تشارلز بورويل
في المتاهات الإنسانية

في متاهات تشارلز بورويل تحاصرنا خامات مختلفة: ألوان مائية، فحم، جواش، باستيل، كولاج، وكلما تأملنا تلك المتاهات التي تحمل عناوين مختلفة ومؤتلفة، كسلسلة لا تنتهي، تجاوزنا سطح اللوحة الى طبقاتها الأبعد، لوحاته التي تبلغ المتر المربع، ويمكن رؤيتها من أية زاوية تشكل نموذجا للفن المعاصر الذي يحكي ويحاكي اضطرام الحضارة الحديثة بتعقداتها. في حواره المطول معي بمجلة «نزوى» سرد تشارلز بورويل استلهاماته الأولى يؤكد أن ورشات العمل التي قدمها بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية وجامعة السلطان قابوس عرض شرائح مصورة لسلسلة من أعماله، وفنانين امريكيين معاصرين، وهو يقصد بذلك الى عرض مختلف عما اعتادته العين هنا.

والمشاهد للوحات بورويل يرى عمق تلك الطبقات التي تشف عما تحتها عبر خدوش تقنية، مستلهما ما أسماه بالوحدة البيولوجية الفنية وهو عمل زخرفي يستمد أيقونته من أعضاء بشرية او ربما ميكروسكوبية.

استخدامات بورويل التكنولوجيا تأتي كمرحلة متطورة من تدريباته الفنية، تلك التدريبات التي بدأها بعشق كل ما هو شرقي الرسوم مثل الحروفية الهندية والصينية، ويحكي كيف أثارت رسوم فارسية قبل ربع قرن حاسته الفنية فلبى فنيا ذلك النداء الغامض، ومضى يطور من تقنياته حتى امتلك أسلوبا متميزا، يؤكد صراع الفنان المعاصر- الدلخلي والخارجي في آن- لامتلاك أدواته.

يستخدم بورويل أحيانا الطباعة الحريرية خلال العمل، مثلما يستخدم الصور المعالجة بالحاسب الآلي، ويجمع بينها وبين خامات عديدة، الهدوء الذي يرتسم على ملامحه لا يشي أبدا بذلك الذي يمور في المتاهات الانسانية التي يرسمها، انه نموذج للمبدع الذي يضمر بصراعات الكون في علاقته مع عمله، لكنه لا يملك أن يكتمها عن المشاهد لها.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer. Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفني
أشـرف أبواليزيـد

البريد الاكتروني
nizwamagazine@yahoo.com

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
ص.ب : ٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
البدالة : ٦٩٩١٦٧ / ٦٩٩٤٥١ ص.ب٣٠٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

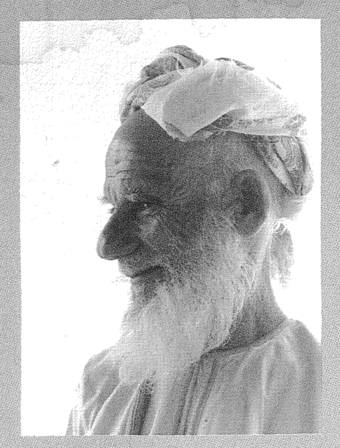
إشـارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

♦ ♦ ♦

العدد الثاني والعشرون
أبريل ٢٠٠٠ محرم ١٤٢١





وجوه عمانية من نزوى وبهلاء وصور
بعدسة : **الخطاب الهنائي**، سلطنة عمان



الغلاف الأخـــير بعدسة المصور
سيف الهنائي، سلطنة عمان

محمد أركون، هاشم صالح،
عبدالله الحراصي، يحيى بن
الوليد، عمر مهيبل، خليل
الشيخ، تركي علي الربيعو،
معاوية البلال، سلوى النعيمي،
رشيد يحياوي، نوري الجراح،
جوردان بلفنش، بشير القمري،
ابراهيم نصرالله، عبدالرحمن
منيف، شاكر لعيبي، صباح
الخراط زوين، عبداللطيف
اللعبي، الخندرا بيثارينك، بسام
حجار، سافو، رون بتلن، هدى
حسين، زليخة أبوريشة، نبيل
منصر، عياش يحياوي، عبدالله
البلوشي، هادي دانيال، جرجس
شكري، على المقري، فيصل
أكرم، بدرية الوهيبي، حسين
عبداللطيف، محمد الصالحي،
فاطمة الشيدي، سعاد الكواري،
الهواري الغزالي، ألبير
قصيري، محمد المزديوي، خليل
النعيمي، أنا لويزا فالديس،
محمد صوف، علي مصباح،
محمد اسليم، عبدالله خليفة،
وحيد الطويلة، سالمة الموشي،
محمود الرحبي، سحر سليمان،
أحمد زين، أسعد جبوري،
ناصر المنجي، صلاح بوسريف،
أحمد محمد البدوي، حسن
مخافي، طراد الكبيسي، سميز
سحيمي، حاتم الصكر، حسام
الدين محمد، حسين جمعة، هلال
الحجري، شريفة اليحيائي،
هاني نديم بخبوح، محمد بن
سيف الرحبي، نوري الراوي.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية